Schillers Gedichte

erläutert von

Heinrich Viehoff.

Dritter Band:

Gedichte der dritten Periode; zweite Abteilung.

Schillers Gedichte

erläutert und

auf ihre Veranlassungen, Quellen und Vorbilder

zurückgeführt

nebst

Variantensammlung

von

Heinrich Viehoff.

Sechste umgearbeitete Auflage.

Dritter Band:

Gedichte der dritten Periode; zweite Abteilung.

Stuttgart.
Verlag von Carl Conradi.
1887.

Kgl. Hofbuchdruckerei Carl Liebich, Stuttgart.

Dritter Teil.

Der dritten Periode zweite Abteilung:

Vom Balladenjahre bis zu Schillers Tode.

1797—1805.

Das Balladenjahr.

1797.

Das Jahr 1797 war nicht so reich an kleinern dichterischen Produktionen wie das Jahr 1795, wenngleich es noch immer reich erscheint gegen die spätern Jahre. Auch beschäftigte sich Schiller in der ersten Jahreshälfte eifrig mit seinem Wallenstein, nahm gleichzeitig an Goethes Hermann und Dorothea lebhaften Anteil, und vertiefte sich, wie er den 7. April an Körner berichtete, in die Lektüre von Shakespeare und Sophokles, wozu sich noch Unterbrechungen seiner Thätigkeit durch Krankheitsanfälle, Familienbesuche und andere häusliche Störungen gesellten. So geriet seine lyrische Muse sehr ins Gedränge und war Monate lang zum Feiern genötigt. Überhaupt waren weder Schillers äußere Lebensumstände, noch seine Gemütsstimmung der lyrischen Dichtkunst günstig. Ein genießendes Vertiefen in die eigene Empfindung war ihm nicht vergönnt; er hatte fast immer einen schweren Kampf gegen beengende Verhältnisse und gegen Krankheit zu bestehen, und sein Geist war in einer raschen und stetigen, auf ein bestimmtes Ziel gerichteten Entwickelung begriffen, — ein innerer Zustand, der dem Dramatiker weit günstiger, als dem Lyriker ist. Augenblicklich stand schon die durch den Xeniensturm in ihm hervorgerufene Mißstimmung einer behaglichen lyrischen Gemütsdisposition im Wege; aber auch zu andern Zeiten kam es ihm selbst zu deutlichem Bewußtsein, daß sein äußeres und inneres Leben unvorteilhaft für die lyrische Poesie sei; und er scheint darin einen Trost gesucht zu haben, daß er diese Gattung als eine minder bedeutende betrachtete. „Das lyrische Fach," schrieb er im Februar 1789 an Körner, „das Du mir anweisest, sehe ich eher für ein Exi-

lium, als für eine eroberte Provinz an. Es ist das kleinlichste und auch undankbarste unter allen. Zuweilen ein Gedicht lasse ich mir gefallen; wiewohl mich die Zeit und Mühe, die mir die Künstler gekostet haben, auf viele Jahre davon abschrecken." Ähnlich äußerte er sich neun Jahre später (August 1798) in einem Briefe an Körner: „Es fehlt mir dieses Jahr an aller Lust zum Lyrischen; ja ich habe sogar eine Abneigung dagegen, weil mich das Bedürfnis des Almanachs, wider meine Neigung, aus den besten Arbeiten am Wallenstein wegrief. Ich habe es auch verschworen, daß der Almanach außer dieser nur noch eine einzige Fortsetzung erleben und dann aufhören soll. Ich kann die Zeit, die mir die Redaktion und der eigene Anteil wegnimmt, zu einer höhern Thätigkeit verwenden."

Wenn nun dennoch Schiller auch als lyrischer Dichter ein Liebling der Nation geworden ist, so läßt sich daraus ermessen, was er unter günstigern Bedingungen auf dem Felde der lyrischen Poesie geleistet haben würde. Einzelne seiner hieher gehörigen Produktionen, die ausnahmsweise in echt lyrischer Stimmung entstanden, wie z. B. das herrliche Gedicht „die Erwartung," lassen dies aufs deutlichste erkennen. Tiefe des Gedankens, Wärme und Innigkeit der Empfindung, Lebendigkeit der Bilder und Vollendung der äußern Form verbinden sich in ihnen zu einem unübertrefflichen Ganzen. Für das, was er wirklich geleistet, mögen wir auch seinem Freunde Körner dankbar sein, der sich Mühe gab, ihn bei der lyrischen Poesie zu halten, und zugleich haben wir das von Schiller so sehr verwünschte „Bedürfnis des Almanachs" zu preisen, da es ihm so manches treffliche Gedicht entlockt hat, zu dessen Ausführung er sich ohne jenes Bedürfnis nicht die Zeit genommen haben würde.

Unter den Gedichten, welche er im J. 1797 für den Almanach und zum kleinen Teile für die etwas stiefväterlich bedachten Horen verfaßte, lassen sich vier Gruppen unterscheiden: 1) Balladen, die bei weitem bedeutendste Gruppe, 2) ein kleiner Nachwuchs zu den Epigrammen der beiden vorhergehenden Jahre, 3) eine Gruppe didaktischer Gedichte von eigentümlicher strophischer Form, 4) eigentliche Lieder, denen sich dann schließlich noch ein Gelegenheitsgedicht anreiht.

Hoffmeister hielt es für höchst wahrscheinlich, daß Schiller, nicht Goethe, zuerst auf den Gedanken gekommen sei, Balladen zu dichten. Diese Prioritätsfrage ist ebenso unwichtig, als jene, wer den ersten Anstoß zur Xeniendichtung gegeben habe. In beiden Dichtern kam wohl erst bei einer der Zusammenkünfte in Frühlinge des Jahres

1797 der Entschluß zur Reise, sich beiderseits nach geeignetem Balladenstoffe umzusehen und in der Ausführung, wie früher bei den Xenien, miteinander zu wetteifern. So erblühte rasch eine Flora von Gedichten, die ein wahres Prachtbeet im Garten der deutschen Poesie bilden. Nach ihnen bezeichuete Schiller selbst das Jahr 1797 als das Balladenjahr, dessen Früchte wir nun im einzelnen betrachten werden. Und zwar erbat sich unser Dichter am 2. Mai von Goethe zunächst den Text des Don Juan, aus dem er eine Ballade zu machen gedenke. Goethe fand die Idee glücklich und ermunterte den Freund dazu. Schiller aber brachte nur ein Fragment zu stande, das Goedeke in d. hist. krit. Ausgabe von Schillers Werken (XI, 216. ff.) mitgeteilt hat.

Balladen des Jahres 1797.

1. Der Taucher.

Die Entstehung dieser Ballade fällt in die erste Hälfte des Juni 1797. Am 10. Juni schrieb Goethe, der sich damals in Jena aufhielt, an Schiller: „Lassen Sie Ihren Taucher je eher je lieber ersaufen. Es ist nicht übel (setzte er mit Anspielung auf seine gleichzeitig gedichteten Balladen Die Braut von Korinth und Der Gott und die Bajadere hinzu), daß, während ich meine Paare in das Feuer und aus dem Feuer bringe, Ihr Held sich das entgegengesetzte Element aussucht.“ Die in der ersten Auflage dieses Kommentars geäußerte Vermutung, daß die Ballade gegen den 14. Juni fertig geworden sei, hat sich mittlerweile durch ein Notizbuch Schillers bestätigt; Hoffmeister fand darin von Schillers Hand bemerkt: „Der Taucher am 14. Juni beendigt.“

Aus welcher Quelle er den Stoff geschöpft hat, ist nicht bekannt. Die Sage kommt bei einer Reihe von Schriftstellern vor, jedoch, wie dies bei Volkssagen gewöhnlich der Fall ist, mit einigen Variationen. So erzählt dieselbe auch der Jesuit Athanasius Kircher (gest. zu Rom 1680) in seinem Werke Mundus subterraneus und versichert, daß die Geschichte ihm vom Archivar aus den

königlichen Akten mitgeteilt sei und sich unter König Friedrich von Sizilien*) ereignet habe:

„Es war zu der Zeit in Sizilien ein sehr berühmter Taucher; Namens Nikolaus, den man gewöhnlich seiner Gewandtheit im Schwimmen wegen Pesce Cola, d. h. Nikolaus den Fisch, benannte .... Als einmal der König nach Messina kam und allerlei Staunenswertes über diesen Taucher hörte, wünschte er voll Neugierde, ihn zu sehen. Man führte ihn vor, nachdem man ihn lange zu Wasser und zu Lande gesucht hatte. Nun hatte aber der König auch viel von der Charybdis gehört; und da sich jetzt eine so schöne Gelegenheit darbot, beschloß er das Innere derselben durch Nikolas erforschen zu lassen. Er befahl ihm also, sich in den Strudel hinabzulassen. Weil aber Nikolas die nur ihm bekannten Gefahren hervorhob, ließ der König, um ihn zum Wagnis zu ermutigen, eine goldene Schale hineinwerfen, mit dem Versprechen, sie ihm zu schenken, wenn er sie wieder heraufbrächte. Durch das Gold gereizt, stürzte sich Nikolas sogleich in den Strudel hinein. Fast drei Viertelstunden blieb er in demselben, und während dieser Zeit harrten der König und alle Umstehenden seiner mit großer Spannung. Endlich ward er mit ungeheurer Gewalt aus den Meerestiefen wieder emporgeworfen. Er hielt die Schale triumphierend in die Höhe und wurde in den Palast des Königs geführt. Von der übermäßigen Anstrengung entkräftet, ward er erst durch ein reichliches Mahl erquickt, trat dann vor den König und redete so zu ihm: Gnädigster König, ich habe deinen Befehl vollzogen. Hätte ich aber vorher gewußt, was ich nun weiß, ich würde nimmermehr, und hättest du mir auch dein halbes Königreich geboten, deinem Befehle gehorcht haben. Ich hielt es für Verwegenheit, dem Gebote des Königs nicht zu folgen, und beging nur eine um so größere. — Als nun der König zu wissen begehrte, warum er von Verwegenheit spräche, antwortete er: Wisse, o König, vier Dinge giebt es, welche diese Stelle, ich sage nicht Tauchern wie ich, sondern selbst den Fischen unzugänglich und schrecklich machen. Erstens das Getöse des aus den innersten Meeresklüften heraufbrausenden Stromes, dem schwerlich ein Mensch, selbst der stärkste nicht, zu widerstehen vermag, und dem auch ich nicht gewachsen war, weswegen ich durch Seitenklüfte in die Tiefe dringen mußte. Zweitens die unzähligen, rings entgegenstarrenden Klippen, deren Fuß ich nur mit der größten Gefahr,

---

*) Wir kennen drei Könige dieses Namens.

mein Leben oder wenigstens meine Haut einzubüßen, erreichte. Drittens das Tosen der unterirdischen Gewässer, die mit gewaltigem Ungestüm aus den innersten Schluchten der Felsen hervorstürzen und durch entgegengesetzte Strömungen so schreckliche Wirbel erzeugen, daß die Furcht allein schon den Menschen betäuben und töten könnte. Viertens das Gewimmel der ungeheuren Polypen, die an den Klippenwänden hangend mich mit Entsetzen erfüllten. Ich sah einen, dessen Rumpf allein größer als ein Mensch war; seine Fangarme waren wohl zehn Fuß lang; und hätte er mich damit gefaßt, die bloße Umschlingung würde mich getötet haben. In den benachbarten Felsgrotten wimmelten Fische von ungeheurer Größe, Hunde, gewöhnlich Fischhunde genannt. Ihr Rachen ist mit drei Reihen Zähne besetzt, in ihrer Größe kommen sie den Walfischen nahe. Wen sie einmal mit ihren Zähnen gefaßt haben, um den ists geschehen; kein Schwert, keine Nadel ist so scharf, als das Gebiß dieser Seeungeheuer, mit dem sie alles zermalmen. — Als er dies alles erzählt hatte, fragte man ihn, wie er denn die Schale hätte auffinden können. Er antwortete, der mächtigen Strömungen und Gegenströmungen wegen sei die Schale nicht senkrecht hinabgesunken, sondern wie er selbst durch die Gewalt der Wogen seitwärts verschlagen worden, wo er sie in einer Felsenhöhlung gefunden habe. Wäre sie bis auf den Grund gesunken, so hätte er bei dem Sieden der Gewässer und dem Toben der Wirbel keine Hoffnung gehabt, sie wiederzufinden; denn die Strudel, welche die unterirdischen Fluten jetzt einschlürften und jetzt wieder ausspieen, hätten so gewaltig getobt, daß keine Kraft ihnen zu widerstehen vermochte. Zudem sei das Meer so tief, daß es für die Augen eine fast cimmerische Finsternis darbiete. Auf die Frage, ob er Mut genug habe, den Grund der Charybdis noch einmal zu untersuchen, erwiderte er: Nein. Dennoch überwältigte ihn auch diesmal wieder ein Beutel voll Gold nebst einer in den Strudel geworfenen kostbaren Schale. Von Habgier verlockt, stürzte er sich abermals hinein, kam aber nicht mehr zum Vorschein."

Wer sollte nicht auf den ersten Blick in dieser Erzählung die Quelle des Schillerschen Tauchers vermuten? Und doch zeigt eine Stelle im Goethe-Schillerschen Briefwechsel, daß der Dichter von der Existenz dieser Erzählung nichts gewußt, ja nicht einmal in seiner Quelle den Helden unter dem Namen Nikolas gefunden hat. „Aus Herders Briefe," schreibt Schiller an Goethe den 7. August 1797, „erfahre ich, daß ich in dem Taucher einen gewissen Nikolaus Pesce, der dieselbe Geschichte entweder erzählt oder besungen haben muß,

veredelnd umgearbeitet habe. Kennen Sie etwa den Nikolaus Pesce, mit dem ich da so unvermutet in Konkurrenz gesetzt werde?“ Sehr wenig hat die Vermutung für sich, daß Schiller den Stoff einer Mitteilung Goethes verdanke, der, nachdem er Kirchers Werk bei seinen naturwissenschaftlichen Studien kennen gelernt, die Sage im Gedächtnis behalten und ohne Nennung der Quelle das Wesentliche des Inhalts später dem Freunde erzählt habe. Mehr Wahrscheinliches hat Götzingers Gedanke, der Dichter habe den Stoff einer Novelle entnommen, worin er jedoch bereits veredelt, wenn gleich in den meisten Hauptzügen mit Kirchers Darstellung übereinstimmend, behandelt gewesen sei.

In jeder der Schillerschen Balladen läßt sich eine allgemeine Idee nachweisen, worauf das ganze Gedicht beruht, mit alleiniger Ausnahme etwa des Handschuhs, dem vielleicht eben, weil er diese Ausnahme bildet, der Dichter den Namen Ballade versagt hat. Die Grundidee des vorliegenden Stückes spricht der Taucher selbst in den Versen aus:

Und der Mensch versuche die Götter nicht,
Und begehre nimmer und nimmer zu schauen,
Was sie gnädig bedecken mit Nacht und Grauen.

Wir sollen nicht vermessen über die von der Gottheit uns gestellten Schranken hinausstreben; sonst geraten wir unvermeidlich ins Verderben. Wie im Alpenjäger der Geist, „der Bergesalte“, als Wächter über die Heiligkeit der höchsten Gebirgsregionen, den eindringenden Jägersmann auf die Erde, die für alle Raum habe, zurückweist: so lehrt unsere Ballade, daß auch die schrecklichen Meeresabgründe mit ihren Ungetümen dem Menschen verschlossen bleiben sollen, — was aber wieder nur ein specieller Ausdruck des allgemeinern Gedankens ist, daß jedes Überschreiten des dem Menschen angewiesenen Kreises für ihn verderbenbringend werde. Dabei ist nun bemerkenswert, wie der Dichter weder in diesem noch in jenem Stücke ein sehr nahe liegendes Motiv, die Wißbegierde, für seinen Helden gewählt hat. In dem Alpenjäger reißt die Jagdleidenschaft zu den verbotenen Höhen fort, den Taucher zieht die Ehre, und zum zweiten Male die Liebe (keineswegs, wie in den obigen Darstellungen der Sage die Habgier) in den Abgrund. Vielleicht würde der Kampf jener unersättlichen Gier zu wissen und zu schauen mit der ahnungsvollen Scheu vor der Macht der Natur sich zu einem nicht minder ergreifenden Bilde gestalten lassen.

Es enthält aber der Stoff der vorliegenden Ballade schon an und für sich ein sehr poetisches Element. Wie die dichtende Volksphantasie überhaupt gern mit solchen Regionen sich beschäftigt, deren genaue Erforschung dem Menschen verwehrt ist, wie sie sich gedrungen fühlt, den geheimnisvollen Schoß dunkler Waldungen, die tiefen, düstern Thäler, die höchsten, einsamen Gipfel der Gebirge, die unterirdischen, weitverzweigten Gänge derselben mit ihren Gebilden zu bevölkern und zu beleben: so gehören auch Erzählungen über das Innere der Meeresklüfte und insbesondere über die innere Beschaffenheit der so gefürchteten Meeresstrudel in den Kreis der Volkssagen und somit zu den notwendigen poetischen Stoffen. Hat sich hiebei nun die Phantasie williger der Führung der Wissenschaft und Erfahrung hingegeben, als dies bei manchen andern Stoffen der Fall ist: so liegt der Grund darin, daß hier das Wirkliche, wenn es lebhaft veranschaulicht wird, schon ergreifend genug ist, um keiner so großen Zuthaten zu bedürfen. Doch hat der Dichter darum den echt poetischen Standpunkt in diesem Stücke keineswegs aufgegeben; denn, wenn er auch den Taucher in der Beschreibung dessen, was er um sich sah, den Darstellungen der Wissenschaft sich etwas näher anschließen läßt, so weiß er doch einerseits durch die Kunst der Behandlung das Ganze in ein schauerliches, der Thätigkeit der Phantasie günstiges Zwielicht zu stellen; andernteils eröffnet er noch eine Perspektive in eine unabsehliche Tiefe durch die Verse:

Sonst wär er ins Bodenlose gefallen.
Denn unter mir lags noch bergetief u. s. w.

Fassen wir die Kunst der Behandlung des Stoffes mehr im einzelnen ins Auge, so zeigt sich vor allem eine bewunderungswürdige Kraft der poetischen Malerei. Die Ballade eröffnet sich mit einem reichen, klaren Gemälde: Der König auf der schroffen, in die See vortretenden Klippe bis an den steilen Abhang vorgetreten, hinter ihm ein dichter Kreis von Rittern, Knappen und Frauen, vor ihm die siedende, donnernde Charybde. Ehe wir indes noch einen schildernden Zug vernehmen, prädisponiert der Aufruf des Königs unsre Phantasie zu frischerer Auffassung der folgenden beschreibenden Stellen. Dieser Aufruf wiederholt sich am Schluß der zweiten und dritten Strophe. Abgesehen von dem hieraus entspringenden Vorteil, daß gleich im Beginne des Stücks sich die strophische Gliederung dem Ohre sehr scharf einprägt, stellt die jedesmal folgende Pause zwischen zwei Strophen zugleich das erwartungs-

volle Schweigen des umgebenden Kreises nachahmend dar. In Str. 4 tritt dann das Bild des Hauptshelden in ganz besonderer Klarheit vor unsern innern Sinn. Fragt man nach den Kunstmitteln, wodurch der Dichter dies erreicht hat, so ist auf mehreres zu achten. Erstens prägt das Hervortreten des Jünglings auf einen freien Raum uns seine Erscheinung lebhaft ein; ferner trägt dazu sein rasches entschiedenes Handeln bei, noch mehr sein Entkleiden, dann die Schilderung der Wirkung, die sein Erscheinen auf die Zuschauer hervorbringt, endlich (in Str. 5) sein Vortreten auf die Höhe, in die freieste Umgebung — lauter Kunstmittel, die zu den kräftigsten gehören, welche die Dichter, bewußt oder unbewußt, zur lebhaften Veranschaulichung menschlicher Gestalten zu benutzen pflegen. Die fünfte Strophe leitet dann im zweiten Verse auf eine schöne Weise zur Schilderung der Charybdis über, die wir nun mit erhöhtem Interesse betrachten, weil wir mit den Augen des Jünglings schauen. Die Darstellung dieses Naturphänomens in den Strophen 5 bis 7 ist mit einer staunenswerten Kunst ausgeführt. Wie Schiller in seinem Tell das lebendigste Bild der Schweiz zu entwerfen wußte, ohne je die Schweiz gesehen zu haben, wie er die neuerstandenen Städte Herkulanum und Pompeji, die er gleichfalls nie gesehn, im Gedichte so treu und wahr schilderte, daß ein Reisender aus Pompeji selbst an den Dichter die Verse richtete:

Und was dem Pilger selbst im Lande schweigt,
Du hast es unserm trunknen Aug' gezeigt:

so gab er uns in jenen Strophen ein meisterhaftes Gemälde der Charybdis, obwohl er nie einen Meeresstrudel sah, sondern, wie er in einem Briefe gestand, das Phänomen nur bei einer Mühle hatte studieren können. Außerdem hatte er Homers Beschreibung der Charybdis zu seinem Zwecke genauer betrachtet (Odyssee, XII, 234 ff.):

Jetzo steuerten wir angstvoll in den engenden Meerschlund;
Denn hier drohete Scylla, und dort die grause Charybdis,
Fürchterlich jetzt einschlürfend die salzige Woge des Meeres.
Wann sie die Wog' ausbrach, — wie ein Kessel auf flammendem Feuer
Tobte sie, ganz aufbrausend mit trübem Gemisch, und empor flog
Weißlicher Schaum, die Gipfel der beiden Felsen bespritzend.
Wann sie darauf einschlürfte die salzige Woge des Meeres,
Senkte sich ganz inwendig ihr trübes Gemisch, und umher scholl
Furchtbar der Fels vom Getös, und tiefher blickte der Abgrund
Schwarz von Schlamm und Morast, und es faßte sie bleiches Entsetzen.

Auch ließ er wohl Vergils Nachahmung dieser Stelle (Än. III, 420 ff.) nicht ungelesen; wenigstens erinnert Str. 6, V. 3 an den Schlußvers folgender Schilderung:

Rechts droht Scylla und links die unversöhnte Charybdis.
Diese verschluckt dreimal in des Abgrunds untersten Strudel
Mächtige, steil aufklaffende Flut und empöret sie wieder
Wechselsweis in die Luft und peitscht mit der Woge die Sterne.

Gewiß sind die bezeichnenden Strophen einer der glänzendsten Belege für jene von Wilhelm Humboldt gerühmte Fähigkeit Schillers, aus einem kleinen Vorrat von Stoff sich eine ebenso vielseitige als treue Ansicht der wirklichen Welt zu bilden. „Wer einmal am Rheinfall steht," sagt Humboldt, „wird sich beim Anblick unwillkürlich an die schöne Strophe des Tauchers erinnern, welche dies verwirrende Wassergewühl malt, das den Blick gleichsam fesselnd verschlingt; und doch lag auch dieser keine eigene Ansicht zu Grunde. Aber was Schiller durch eigene Erfahrung gewann, das ergriff er mit einem Blick, der ihm nachher auch das anschaulich machte, was ihm bloß fremde Lektüre zuführte." Noch rühmlicher ist das Zeugnis, das Goethe der Naturtreue dieser Schilderung der Charybdis gab, indem er sie als Leitfaden bei seiner Beobachtung des Rheinfalls benutzte. „Bald hätte ich vergessen," schrieb er aus der Schweiz an Schiller, „daß der Vers Es wallet und siedet und brauset und zischt u. s. w. sich bei dem Rheinfall trefflich legitimiert hat; es war mir sehr merkwürdig, wie er die Hauptmomente der ungeheuern Erscheinung in sich begreift. Ich habe auf der Stelle das Phänomen in seinen Teilen und in seinem Ganzen, wie es sich darstellt, zu erfassen gesucht, und die Betrachtungen, die man dabei macht, so wie die Ideen, die es erregt, abgesondert bemerkt. Sie werden dereinst sehen, wie sich jene wenigen dichterischen Zeilen gleichsam wie ein Faden durch dieses Labyrinth durchschlingen." Man hat es mit Unrecht tadelnswert gefunden, daß die Beschreibung der Charybde in unsrer Ballade fast mehr Raum einnimmt als ihr selbst der epische Dichter in seinem großen Gemälde gegönnt hat. Götzinger bemerkt dagegen richtig, es sei zu einer vollkommenen Würdigung des Wagnisses unerläßlich, die Schrecken des Strudels vollständig zur Anschauung zu bringen.

Auch in den folgenden Strophen entfaltet sich die Darstellungskunst unsers Dichters in glänzender Weise. Str. 8, V. 3 malt wieder nach der Lessingschen Regel die Handlung des sich hinab=

stürzenden Jünglings höchst kräftig durch Beschreibung des Eindrucks, den sie auf die Zuschauer macht. Damit schließt der erste Akt des kleinen zweiaktigen Dramas, als welches man unsere Ballade betrachten kann, und der Dichter läßt nun bis zu Str. 12 eine Pause eintreten, die er nach Art des Chors der antiken Tragödie mit einer Reflexion ausfüllt, welche die Bedeutsamkeit der Handluug stärker zum Bewußtsein bringt. Hoffmeister glaubt, daß hier der Dichter sich selbst redend einführe; aber richtig ist ohne Zweifel Götzingers Annahme, der die Strophen 1 und 11 als Worte eines der Zuschauer der Handlung auffaßt. Es ist ein recht bewunderter Kunstgriff des Dichters, daß er in diesen beiden Strophen die Angst der Zuhörer steigert, indem er ihre Erwartung eine Zeit lang hinhält. Er war vom Drama her mit den Mitteln, einen Eindruck auf das menschliche Herz möglichst zu verstärken, bekannt genug, um nicht zu verkennen, wie viel schwächer die Wirkung gewesen wäre, wenn er sofort die Beschreibung des wiederkehrenden Wogenschwalls (Str. 12) hätte folgen lassen. Hoffmeister weist darauf hin, wie in unsrer Ballade das Phänomen des abwechselnden Verschlingens und Ausspeiens der Gewässer mit der menschlichen Handlung in eins verwebt ist. So entspricht auch in Str. 9 das dumpfe, hohle, schauerliche Brausen der Flut aus der Tiefe vortrefflich dem bangen, ahnungsvollen Harren der Zuschauer; und sicherlich beruht ein großer Teil des mächtigen Eindrucks, den das Gedicht macht, auf dieser glücklichen Coincidenz der geschilderten Naturerscheinung und der Fabel des Stücks.

In Str. 12 ist die von den epischen Dichtern eingeführte Weise, gleiche oder ähnliche Erscheinungen mit gleichlautenden Versen darzustellen, um so passender angewandt, als das periodische Wasserphänomen in ganz gleicher Gestalt wiederzukehren pflegt. Daß indes der Dichter hier statt der Schlußverse der Str. 6 die Schlußverse der Str. 5 zur Wiederholung wählte, beweist wieder seine bis aufs kleinste sich erstreckende Umsicht. Der Gedanke:

Als wollte das Meer noch ein Meer gebären,

hat etwas zu Ungewöhnliches, durch Größe und Neuheit zu Überraschendes, um eine Wiederholung zu gestatten; auch würde sich der Vers

Und will sich nimmer erschöpfen und leeren,

nicht mehr recht schicken, da wir nun die Erscheinung des Ausspeiens bereits als eine intermittierende kennen gelernt haben. — In Str. 13

folgt dann wieder ein Meisterstück poetischer Gestaltenmalerei. Versuchen wir es auch hier nachzuweisen, was unsere Phantasie zur Erzeugung so lichtvoller Bilder anregt, so begegnet uns zunächst als ein wichtiges Moment die vom Dichter kunstvoll gesteigerte Spannung des Erwartens. Dann läßt er im Augenblick des ersten Erscheinens der Gestalt den Kontrast wirken: aus dem finstern Schoß hebt es sich schwanenweiß. Ferner weiß er die Einbildungskraft durch eine kunstvolle Gradation zu immer stärkerer Thätigkeit zu zwingen: Anfangs ist es nur ein unbestimmtes etwas, was sich schneeweiß aus dem dunkel flutenden Schlunde hervorringt, dann erkennt man schon einen Arm, einen Nacken, der noch durch das Adjektiv „glänzend" unserm innern Sinne tiefer eingeprägt wird; zuletzt erscheint der Jüngling ganz deutlich, wie er zu freudigem Gruße den Becher in seiner Linken schwenkt. Dazwischen ist auch der Vers „Und es rudert mit Kraft u. s. w." sehr wirksam nach dem Gesetze, daß eine Gestalt, die unserer Einbildungskraft handelnd dargestellt wird, sich ihr lebhafter als eine ruhende eindrückt.

Bis dahin sahen wir fast nur schauerliche, schreckenvolle Bilder an uns vorübergehen, und bald (von St. 17 an) soll der Knappe noch Furchtbareres, die grausigen Geheimnisse der Meerestiefen, uns enthüllen. Da hielt es der Dichter mit seinem feinen Kunstsinne für ratsam, in Str. 14 u. f. eine wohlthuendere Zwischenpartie einzuschieben, damit das folgende mit frischerm Sinne aufgefaßt werde, wobei denn zugleich in Str. 15 die Verse „Und der König der lieblichen Tochter winkt u. s. w." auf die Rolle vorausdeuten, welche der Königstochter weiterhin zugedacht ist. In der Schilderung der Meeresuntiefen und der Ungetüme, die sie birgt, hielt sich der Dichter ohne Zweifel vorherrschend an seine Quelle, welche diese auch gewesen sein mag. Wenn hierbei die Zoologie gegen einzelnes, z. B. gegen die Salamander, Molche und Drachen in Str. 19, V. 5 Einwendungen zu machen hat, so ist daraus kein Vorwurf abzuleiten, da wir in der Ballade ja auf dem Boden der Sage, nicht dem der Wissenschaft stehen. Etwas näher schließt sich Str. 20 an die Zoologie an. Daß Schiller für diese Partie seines Gemäldes sogar eigens das Kapitel von den Fischen durchstudierte, läßt sich aus einem Briefe Goethes an ihn vom 16. Juni 1797 erschließen, worin er sich „die beiden Fischbücher" zurückerbittet. Begreiflich wählte der Dichter auch aus diesen recht unförmliche und gefährliche Seeungeheuer; doch scheint ihn bei dem „Klippenfisch" (Str. 20, V. 3) mehr der Name, als die Schilderung, welche die Zoologie von ihm giebt, zur Wahl

bestimmt zu haben. Worauf es ihm hauptsächlich ankam, war einerseits die Naturkräfte, womit der Mensch im Kampf tritt, als eben so furchtbar wie gefühllos, anderseits den Menschen als auf sich allein angewiesen, von aller menschlichen Teilnahme und Hilfe abgeschlossen darzustellen. Der letztern Aufgabe ist besonders Str. 21 gewidmet, worin der Dichter vorzüglich durch zwei sehr charakteristische Züge die trostlose Verlassenheit des Tauchers malt: statt des Mitgefühl aussprechenden Menschenantlitzes begegnen ihm nur grinsende „Larven" gefühlloser Seeungeheuer; und sein der wohlthuenden Menschenrede gewohntes Ohr ist von banger Stille umgeben. In der Schilderung des Grauenvollen, das ihn umringt, ist ein sehr wirksamer Gebrauch von dem unbestimmten Pronomen Es gemacht, besonders in Str. 22, V. 1 („da krochs heran"). „Das unbestimmte furchtbare Es," sagt Götzinger zu diesem Verse, „hat immer eine Art Entsetzen bei mir hervorgebracht." Ohne Zweifel meint der Dichter hier einen jener oben erwähnten ungeheuren Polypen, deren Fangarme Plinius auf dreißig Fuß Länge schätzt. Ein anderer Dichter hätte vielleicht diese Gelegenheit willkommen geheißen, eine recht grausenhafte Schilderung des Ungetüms zu entwerfen; aber schwerlich würde er damit eine so starke Wirkung erreicht haben, als Schiller, indem er das entsetzliche Wesen durch das unbestimmte Es im Dunkel läßt und nur seiner „hundert Gelenke" erwähnt, dafür aber um so stärker den Schrecken, den es einflößte, schildert. Mit vieler Wahrscheinlichkeit vermutet Hoffmeister, daß hiebei unserm Dichter seine frühern Studien über das Erhabene gute Dienste geleistet. Nachdem in dem Aufsatz vom Erhabenen nachgewiesen worden, wie die Einsamkeit, das Geheime und die Finsternis furchtbare Gegenstände seien, und sich daher eignen, das Erhabene in uns zu wecken, heißt es weiter: „Auch das Unbestimmte ist ein Ingrediens des Schrecklichen, und aus keinem andern Grunde, als weil es der Einbildungskraft Freiheit giebt, das Bild nach ihrem Gefallen auszumalen. Das Bestimmte hingegen führt zu deutlicher Erkenntnis, und entzieht den Gegenstand dem willkürlichen Spiel der Phantasie, indem es ihn dem Verstande unterwirft. Homers Darstellung der Unterwelt wird eben dadurch, daß sie gleichsam in einem Nebel schwimmt, desto furchtbarer, und die Geistergestalten im Ossian sind nichts als luftige Wolkengebilde, denen die Phantasie nach Willkür den Umriß giebt."

Jenes unbestimmte Es hat übrigens Schiller an mehrern Stellen unserer Ballade auf eine sehr bemerkenswerte Weise angewandt. Im

Schlußverse der neunten Strophe „Es harrt noch mit bangem, mit schrecklichem Weilen“ könnte man zweifeln, ob das Pronomen die ängstlich harrenden Zuschauer unbestimmt andeutet, oder ob, was viel wahrscheinlicher ist, der Ausdruck „es harrt noch“ im Sinne von es verzieht, säumt noch aufzufassen und auf die jetzt in der Tiefe heulende Flut zu beziehen sei, worauf auch das unbestimmte Es im Schlußverse der zwölften Strophe geht:

> Und wie des fernen Donners Getose
> Entstürzt es brüllend dem finstren Schoße.

In Str. 13 will der Dichter die Ungewißheit über das Los des Tauchers noch eine Zeit lang erhalten, daher:

> Da hebet sich's schwanenweiß . . .
> Und es rudert mit Kraft und mit emsigem Fleiß.

In Str. 14 („Es behielt ihn nicht“), so wie in Str. 17 („Es riß mich hinunter, es trieb mich um“) ist es wieder die geheimnisvolle Gewalt des Strudels, die durch das Pronomen in ein schauerliches Dunkel gerückt wird. Auch in dem Verse

> Da ergreift's ihm die Seele mit Himmelsgewalt

ist das Es, wie Hoffmeister treffend bemerkt, bedeutungsvoller und beziehungsreicher durch die unbekannte Ursache; und selbst das Bekannte bekommt einen schauerlichen Anstrich, wenn es durch das Wort verdeckt und zum Rätselhaften gemacht wird. Das fühlt man deutlich bei dem Verse der letzten Strophe:

> Da bückt sich's hinunter mit liebendem Blick,

wo nur die Königstocher gemeint sein kann.

Die im obigen verfolgte meisterhafte poetische Gestaltenmalerei, die sich in unserer Ballade kund giebt, wird in ihrer Wirkung unterstützt und erhöht durch eine gleich meisterhafte Behandlung des Metrums, des Gleichklangs und des sprachlichen Materials überhaupt. Das bewegte jambisch-anapästische Metrum paßt trefflich zum Gegenstande, zumal in den beschreibenden Strophen. Weniger angemessen könnte man es vielleicht für die Strophen 9 und 10, sowie für die elegische Schlußstrophe erachten; allein besonders in der letztern hat der Dichter den Rhythmus sehr geschickt gehandhabt, so daß man einen ganz ähnlichen Eindruck empfindet, wie wenn eine frische, lebhafte Melodie durch Molltonarten in ihrem innern Charakter ganz geändert wird, ohne jedoch ihr ursprüngliches äußeres Gepräge einzubüßen. Bekanntlich gestattet das hier gewählte Metrum statt der

einsilbigen kurzen Eingangs-Thesis auch zwei Kürzen oder eine Länge, aber nicht eine lange und eine kurze Silbe, wie sich Schiller z. B. in Str. 1, V. 3 („Einen goldnen u. s. w.") erlaubt hat. Doch ist hier, wie in Str. 21, V. 3 („Unter Larven u. s. w.") die Licenz nicht auffallend, weil man auf dem Eingangswort wenig verweilt, während in Str. 17, V. 6 („Trieb michs um u. s. w.") und in Str. 22, V. 2 („Regte hundert u. s. w.") die erste Silbe schon zu gewichtig ist, um mit der folgenden als Pyrrhichius gelesen werden zu können. Aber in dem Pseudo-Anapäst „Trieb michs um" liegt etwas Malerisches. Das rasche Metrum reißt hier die sich sträubende Länge mit fort, wie der Wirbel den kämpfenden Schwimmer, ähnlich wie in derselben Strophe der pseudodaktylische Wortfuß „Doppelstrom" ausdrucksvoll wirkt, indem er, die metrische Form mit zu großer Lautmasse erfüllend, das Gedränge der gepreßten Wassermassen imitiert. Bei Str. 4, V. 3 („Tritt aus der Knappen zagendem Chor") könnte man zweifeln, ob man die erste Silbe als Thesis (Tritt aus der) zu lesen, oder den Vers als einer Eingangs-Thesis entbehrend (Tritt aus der) zu betrachten habe, ein Bedenken, das sich bei Str. 8, V. 6 und Str. 13, V. 6 wiederholt. Allein Str. 3, V. 3 („Sehen hinab in das wilde Meer"), der sich nur als daktylisch anhebend auffassen läßt, macht es wahrscheinlich, daß Schiller auch die oben genannten Verse so gelesen haben wollte; und thut man dies, so wirkt der Vers „Tritt aus der Knappen zagendem Chor" durch seine plötzlich einsetzende daktylische Bewegung nachahmend zur Bezeichnung des überraschenden Auftretens des Edelknechts.

Ebenso glücklich bei unserm Stücke, wie in der Behandlung des Metrums, war der Dichter in der des Reims. Wie diese Ballade uns das kühne Ringen des Menschen mit gewaltigen Naturkräften veranschaulicht, und somit erhabene, heroische Empfindungen in ihr vorwalten, so ist auch der kräftige männliche Reim vorherrschend und steigert sich noch dadurch in seiner Wirksamkeit, daß er zwei Verspaare nacheinander beherrscht, während die weiblichen Reime der Schlußverse einer jeden Strophe, indem sie die Strophengliederung dem Ohre einprägen, zugleich einen augenblicklichen beschwichtigenden Eindruck gewähren. Häufig fällt gerade die Hauptvorstellung in den Gleichklang, so daß, wie sie selbst den Gedanken beherrscht, ihre Bezeichnung auch unter den zum Ohre sprechenden Klängen die Hauptrolle spielt. Dann haben die Reimwörter auch meist sinnliche, nach-

ahmende Kraft und Fülle. Dagegen ist hier und da auf die Reinheit des Gleichklangs nicht genug geachtet; besonders stören die, konsonantisch unechten Reime „Getose, Schoße (Str. 5), Rande, wandte (Str. 15)“ und der mangelhafte Gleichklang „rief, Felsenriff (Str. 18)“.

Neben Rhythmus und Gleichklang kommt aber an vielen Stellen noch Lautmalerei im weitesten Sinne der poetischen Schilderung zu Hilfe. So sind z. B. die Strophen 7 und 8 wahre Meisterstücke onomatopoetischer Darstellung; wie energisch malt der Vers „Bis zum Himmel spritzet der dampfende Gischt“ den Gegenstand sowohl durch seine Konsonanten als den herrschenden Vokal der hochtonigen Silben! In Str. 9 ist dann neben den höchst ausdrucksvollen Reimlauten die starke H-Alliteration in den drei letzten Versen (Hochherziger, hohler und hohler, hört, heulen, harrt) sehr wirksam, die sich teilweise in Str. 11, V. 4 bis 6 wiederholt. Wir heben aus den weiter folgenden Strophen, die sich fast sämtlich durch Sprachmalerei auszeichnen, nur noch Str. 20 hervor:

> Schwarz wimmelten da in grausem Gemisch,
> Zu scheußlichen Klumpen geballt,
> Der stachlichte Roche, der Klippenfisch,
> Des Hammers gräuliche Ungestalt,
> Und dräuend wies mir die grimmigen Zähne
> Der entsetzliche Hai, des Meeres Hyäne.

Jeder fühlt die Wirkung, die hier schon in dem sprachlichen Material liegt. Einige der Elemente, worauf diese Wirkung beruht, lassen sich heraussondern, während sich vieles andere der Analyse entzieht. So liebte Schiller den Diphtongen eu, wo es galt, etwas Schaudererregendes darzustellen. Wie hier „scheußlich, greulich, dräuend“ nahe hintereinander stehen, so heißt es im Kampf mit dem Drachen:

> Und bang beginnt das Roß zu keuchen,
> Und bäumet sich und will nicht weichen;
> Denn nahe liegt, zum Knäul geballt,
> Des Feindes scheußliche Gestalt . . .

und weiterhin:

> Und eh' ich meinen Wurf erneuet,
> Da bäumet sich mein Roß und scheuet . .
> . . . . . . daß es heulend stand,
> Von ungeheurem Schmerz zerrissen . . .

und so an vielen andern Stellen. — Wie ferner im Kampf mit dem Drachen das gedehnte ä wirksam ist in dem Reim des Verspaars:

Schon seh' ich seinen Rachen gähnen,
Es haut nach mir mit grimmen Zähnen,

so auch im letzten Vers der eben angeführten Str. 20, der ganz mit diesem malerischen Laute impregniert ist, indem das e in „entsetzliche, Meeres" gleichfalls diesen Laut hat. Und wie in den Vokalen, so opferte Schiller auch in den konsonantischen Elementen, wo es lebhafte Darstellung galt, den absoluten Wohlklang dem ausdrucksvollen, nachahmenden Klange auf. Mit Str. 20, V. 2 und 3 vergleiche man in dieser Beziehung, um aus vielen Parallelstellen eine herauszugreifen, die Verse aus dem Kampf mit dem Drachen:

Und wo des Bauches weiches Vließ
Den scharfen Bissen Blöße ließ,
Da reiz' ich sie, den Wurm zu packen,
Die spitzen Zähne einzuhacken.

Wie genau harmoniert hier überall Laut und Vorstellung!

Endlich wird die Lebendigkeit der Darstellung in unserer Ballade an vielen Stellen auch durch einen kunst- und wirkungsreichen Satzbau und mancherlei syntaktische Figuren erhöht. Indem ich unter diesen die polysyndetische Verbindung hervorhebe, die z. B. in dem Verse

Und es wallet und siedet und brauset und zischt,

so expressiv wirkt, darf ich nicht verschweigen, daß Schiller hier, wie in einigen andern Balladen, die Verknüpfung der Sätze durch und zu sehr gehäuft hat; über fünfzig Verse fangen mit dieser Konjunktion an. Wie malerisch er aber den Satzbau zu gestalten wußte, möge nur an einigen Beispielen nachgewiesen werden. In Str. 14, V. 1 („Und atmete lang und atmete tief") entspricht die Symmetrie des Ausdrucks in den beiden Vershälften der periodischen Wiederholung des tiefen Aufatmens, ähnlich wie der vorletzte Vers der Ballade

Sie rauschen herauf, sie rauschen nieder

das periodisch wiederkehrende Ausspeien und Verschlingen der Gewässer andeutet. In Str. 16, V. 1 bis 4 läßt der Dichter den von Anstrengung erschöpften Taucher durch kurze Sätze zu der lang-

atmigen Beschreibung im folgenden präludieren. An mehrern Stellen hat Schiller die Satzkonstruktion, die in der Prosa nur den abhängigen Sätzen zukommt, hier auch bei Hauptsätzen angewandt, z. B. in den Versen

Und keiner den Becher gewinnen will,
Und der König zum drittenmal wieder fraget u. s. w.

Diese Konstruktionsweise wird nicht selten von der Bequemlichkeit mißbraucht; Schiller bedient sich ihrer nicht häufig, und zwar nur dann, wenn der ganze Ton des Gedichtes sich nicht zu weit vom Volkston entfernt; in manchen seiner Balladen findet sie sich gar nicht, z. B. im Kampf mit dem Drachen, in der Bürgschaft, den Kranichen des Ibykus, im Ring des Polykrates. In der vorliegenden klingen aber überhaupt, wie Hoffmeister richtig bemerkt, „viele einfache, naive Stimmen, die das Gedicht dem Volkston annähern, zwischen den kühnen, starken, mächtigen Klängen, worin die Begebenheit an uns vorüberrauscht, hindurch."

Sachliche Erläuterungen des einzelnen dürften wohl nur für die Strophen 19 und 20 hier und da einem Leser erwünscht sein Statt Kirchers „cimmerischer Finsternis" finden wir in Str. 19, V. 2 bei Schiller eine „purpurne Finsternis". Körner schrieb ihm darüber: „Bei einem einzigen Beiworte, der purpurnen Finsternis, habe ich gestutzt. Ich weiß, daß die Alten einen solchen Ausdruck gebrauchten (Körner dachte wohl an Homers κῦμα πορφύρεον, ἅλς πορφυρέη); aber hier trägt er, deucht mich, nichts zur Darstellung bei, und erweckt störende Nebenideen. Minna erklärt sich für die purpurne Finsternis. Sie hat bei Anfällen von Schwindel oft das Gefühl gehabt, daß ihr dunkle Gegenstände violett erschienen sind. Vom Schwindel weiß ich nun nichts. Auch gefällt ihr die Pracht in dem Ausdrucke, die ich zwar auch anerkenne, aber doch nicht dulden würde, wenn sich dieses Beiwort nicht rechtfertigen läßt." Schiller antwortete: „Wegen der purpurnen Finsternis brauchst du dir keine Sorge zu machen. Ob ich gleich der Minna dafür danke, daß sie mir ihre Schwindelerfahrungen zum Succurs schickte, so kommen ich und mein Taucher doch ohnedies aus. Das Beiwort ist gar nicht müßig; der Taucher sieht wirklich unter der Glasglocke die Lichter grün und die Schatten purpurnfarbig." Eben darum laß ich ihn wieder umgekehrt, wenn er aus der Tiefe heraus ist, das Licht rosicht nennen, weil diese Erscheinung nach einem vorhergegangenen grün-

lichen Scheine so erfolgt —.*) Daß, wie Str. 19, V. 3 andeutet, in der Tiefe des Meeres das Ohr nie einen Laut vernehme, darf mindestens zweifelhaft erscheinen, da das Wasser den Schall gut fortpflanzt, — es sei denn, daß durch den gewaltigen Druck des tiefern Meerwassers auf das Ohr des Tauchers seine Hörfähigkeit gehemmt werde. Der Dichter legte es nur darauf an, durch die Vorstellung absoluter Einsamkeit und Stille auf die Phantasie zu wirken. So wählte er denn auch, unbekümmert um die Einwendungen einer fortgeschrittenen Zoologie, in Str. 19, V. 5 Tiernamen, an die sich von jeher schauerliche Vorstellungen knüpfen. Vom Salamander, der sich freilich meist auf dem Lande aufhält, erzählten schon die Alten viel Furchtbares. Plinius sagt: „Er kann ganze Völker töten, wenn sie nicht auf ihrer Hut sind. Wenn er auf einen Baum kriecht, vergiftet er alle Früchte u. s. w.“ Auch die Molche leben nicht sowohl im Meere, als in stehenden Landgewässern und langsam fließenden Bächen. Die Drachen der Volkssage sind bekanntlich Geschöpfe der Einbildungskraft, gigantische Eidechsen oder Riesenschlangen mit angedichteten Flügeln. Die Flatter-Eidechsen, welche die Wissenschaft mit dem Namen Drachen bezeichnet, sind unschuldige Tierchen, die mit jenen fabelhaften Drachen äußerst wenig gemein haben. In Str. 20 folgen dann Tiere, die er aus Goethes beiden Fischbüchern ausgewählt. Die Rochen (Rajae) haben einen sehr plattgedrückten, tellerähnlichen Leib mit einem meist dünnen und langen Schwanze; viele Arten sind mit Stacheln und Nägeln besetzt; in wärmern Ländern giebt es ungeheuer große, die mehrere Zentner wiegen und wie ein Scheuerthor aussehen. Der Hammerfisch gehört zu den Haien; er hat, wie der Riesenhai, einen spindelförmigen Leib, weicht aber von allen Fischen dadurch ab, daß die Augen am Ende von zwei armförmigen Seitenverlängerungen des platten und stumpfen Kopfes stehen, wodurch er die Gestalt eines Hammers erhält. Er wird bisweilen zwölf Fuß lang und acht Centner schwer, ist ein schädlicher Raubfisch und greift auch Menschen an. Der „entsetzliche Hai, des Meeres Hyäne“ ist der Riesen- oder Menschenhai, vier Klafter lang, mit mehr als vierhundert lanzenförmigen Zähnen, äußerst gefräßig und den Menschen sehr gefährlich. Der „Klippenfisch“ erregt Bedenken. Daß der von den Matrosen

*) Er verdankte die Mitteilung dieser optischen Beobachtungen ohne Zweifel Göthe, der in seiner Farbenlehre sagt: „Der beleuchtete Teil der Wellen erscheint grün in seiner eigenen Farbe, und der beschattete in der entgegengesetzten purpurnen. Die verschiedene Richtung der Wellen gegen das Auge bringt eben die Wirkung hervor.“

sogenannte **Klippfisch** (ein durch Einsalzen und Trocknen zubereiteter Kabeljau) nicht gemeint sein könne, erhellt von selbst. Allein auch die **Klippfische** Linnés, die Chaetodonten, passen nicht hieher, da sie weder sehr groß werden (Chaetodon gigas erreicht eine Länge von 1½ Schuh), noch den Menschen gefährlich sind; manche Arten zeichnen sich durch hübsche Farben aus. Man möchte fast glauben, der Dichter habe sich wegen der scharfen, schroffen Laute des Wortes, oder weil der Name die Vorstellung eines unförmlichen und gigantischen Tieres erwecken kann, zur Auswahl entschlossen.

Schließlich geben wir noch einige unbedeutende Abweichungen aus Schillers Musenalmanach auf das J. 1798:

Str. 2, V. 1. Der König sprach es und wirft u. s. w.
Str. 8, V. 1. Jetzt schnell, eh' die Brandung zurückekehrt,
Str. 19, V. 6. Sich regte in dem furchtbaren u. s. w.

2. Der Handschuh.

Ein Brief Schillers an Goethe vom 18. Juni 1797 meldet, daß er seit des Freundes Abreise (von Jena, den 16. Juni) etwas Weniges poetisiert habe: ein kleines Nachstück zum Taucher, wozu er durch eine Anekdote in St. Foix's Essay sur Paris ermuntert worden sei. Diese findet sich in Band I. unter der Überschrift Rue des Lions, près Saint-Paul und lautet: „Eines Tages, als Franz I. einem Kampf seiner Löwen zusah, ließ eine Dame ihren Handschuh fallen und sagte zu de Lorges: Wollt Ihr mich glauben machen, daß Ihr mich so liebt, wie Ihr mir alle Tage schwöret, so hebt mir den Handschuh auf. De Lorges steigt hinab, hebt den Handschuh aus der Mitte der schrecklichen Tiere auf, steigt wieder zurück, wirft ihn der Dame ins Gesicht (le jette au nez de la Dame), und wollte sie nachher nie wieder sehen, ungeachtet vieler Anträge und Neckereien von ihrer Seite." Die letzte Hand legte Schiller nach seinem Notizenkalender am 19. Juni an das Gedicht.

Die Frage nach der historischen Wahrheit der Erzählung geht eigentlich den Interpreten nichts an; doch sei erwähnt, daß auch Brantome in seinem **Leben galanter Damen** dieselbe Geschichte erzählt. Möchte man nun hiernach glauben, die Erzählung beruhe auf einer wirklichen Thatsache, so macht dagegen ein andrer Umstand es wahrscheinlich, daß sie zu der Gattung der **wandernden Sagen** gehört. Eine ganz ähnliche Anekdote wird nämlich von einem spa-

nischen Ritter Don Manuel Ponce de Leon, am Hofe des Königs Ferdinand des Katholischen, und einem Edelfräulein der Königin erzählt; und so bekannt war die Geschichte in Spanien, daß selbst kurze Anspielungen darauf in Romanen und Schauspielen (im Don Quixote, bei Calderon, Lope de Vega u. a.) gemacht werden konnten.

Schiller nannte den Handschuh eine Erzählung, und deutete damit, wie Götzinger meint, die Theorie an, nur eine Erzählung in Strophenform könne Ballade heißen. Beifallswürdiger scheint mir Hoffmeisters Ansicht, daß Schiller von jeder Ballade eine allgemeine Idee gefordert, und eben, weil unserem Stück ein solcher höherer Grundgedanke fehlt, es nur eine Erzählung genannt habe. Goethe fand die Bezeichnung „Nachstück zum Taucher" im obenerwähnten Briefe passend. „Ich lege," heißt es in seinem Antwortschreiben, „den Handschuh wieder bei, der zum Taucher wirklich ein artiges Nach- und Gegenstück macht, und durch sein eigenes Verdienst das Verdienst jener Dichtung um so mehr erhöht." Nach- und Gegenstück bezeichnet das Verhältnis beider Gedichte zueinander noch erschöpfender, da sie in einigen Zügen einander ähneln, in andern kontrastieren. Zwei Könige, jeder von seinem Hofstaat, aus Rittern und Frauen bestehend, umgeben, — nur daß der eine wirksamer in die Handlung eingreift, sie unmittelbar hervorruft, während der andere nur den entferntern Anlaß giebt; zwei blinde, gefahrdrohende Naturgewalten, dem menschlichen Mute gegenüberstehend, dort der Meerstrudel mit seinen verborgenen Schrecken, hier der Blutdurst wilder Bestien; zwei Liebesverhältnisse, jenes vor unsern Augen blitzschnell entstehend und durch das Opfer des Lebens besiegelt, dieses schon lange vom Geliebten treu gepflegt, aber mit einemmal vor unsern Augen für immer zerrissen; zwei Liebende, jener durch Ehre und Liebe, dieser durch das Verlangen, die verletzte Ehre von kränkendem Verdacht zu befreien, in drohende Todesgefahr getrieben; dort eine Geliebte, welche den raschgewonnenen Geliebten gern retten möchte, aber eben dadurch in den Tod treibt, hier eine Geliebte, welche den treuen Anbeter mutwillig zu lebensgefährlichem Wagnisse reizt und sein Herz durch eigene Schuld verliert — so wechseln Analogien und Gegensätze miteinander.

Goethe sagt noch in seinem oben erwähnten Briefe, im Handschuh zeige sich die reine That ohne Zweck, oder vielmehr im umgekehrten Zweck (gegen den Taucher), was so sonderbar wohl gefalle. „Rein" nennt er die That, insofern Delorges nicht, wie der Taucher, die Hand der Geliebten als Preis sich dachte; aber

seinen Ausdruck verbessernd setzt er hinzu „im umgekehrten Zweck", weil der Ritter, gerade um den Liebesbund auf eine recht schlagende Art zu zerreißen, sich dem Wagestück unterzog. Doch ist vielleicht auch diese Auffassung nicht ganz psychologisch richtig. In dem Augenblick, wo Kunigunde durch die höhnende Aufforderung in Gegenwart des Hofes seinen Mut auf eine so schwere Probe setzte, war es zunächst wohl nicht der bestimmt bewußte Zweck, die Geliebte durch eine öffentliche Züchtigung für ihre Grausamkeit zu bestrafen, was ihn in den Löwengarten hinabtrieb, sondern gekränktes Ehrgefühl und der Drang, das in ihn gesetzte Mißtrauen Lügen zu strafen. Der gerechte Zorn über Kunigundens Unmenschlichkeit wird gedämpft, so lange es gilt, dem Tod ins Auge zu schaun; aber sogleich nach überstandener Gefahr schlägt er zu heller Lohe empor, und in diesem Gefühl wirft er ihr den Handschuh ins Gesicht.

Das Metrum hat der Dichter äußerst frei behandelt: es fehlt nicht bloß eine regelmäßige strophische Abteilung, sondern es wechseln auch Rhythmus und Verslänge sehr mannigfach. Er hat aber auch diese Freiheit trefflich benutzt, und es dürften nur wenige Gedichte aufzuweisen sein, worin sich auf gleichem Raum so viel Malerei in Lauten, Reimen, Metrum, metrischen Pausen, Wechsel des Rhythmus und der Verslänge, Satzbau u. s. w. beisammenfände. So wirkt schon gleich im ersten Abschnitt (V. 1—6), welcher uns den zum Anblick des Kampfspiels versammelten königlichen Hof schildert, sehr ausdrucksvoll das Vorherrschen der schweren, würdevollen, zur Veranschaulichung des Feierlichen geeigneten Vokale a und o im Reim, wie in den Binnenlauten. — Im zweiten Abschnitt (V. 7—16) ist die Inversion im Nachsatz, deren sich Schiller auch anderswo mit mit Glück bedient hat, im zweiten Verse („Auf thut sich der weite Zwinger") wirksam angewandt, dann gleich darauf das bedächtige Hereintreten des Löwen, sein stummes Umherblicken durch Metrum, und Reim trefflich geschildert. Hier wirkt erstens die Verskürze ähnlich wie im Glockenliede:

Schwer herein
Schwankt der Wagen
Kornbeladen —

Dann malen auch die festauftretenden männlichen Reime „Schritt, tritt," und zwar um so mehr, je näher sie einander folgen, so wie die rhythmischen Pausen nach „stumm, rings um." Ebenso zweckdienlich sind die weiblichen Reime („Glieder, nieder")

in den Schlußversen des Abschnittes. Wie malerisch hier auch überall im Innern der Verse rhythmische Bewegung und Wortklänge sind (z. B. „Mit langem Gähnen, Und schüttelt die Mähnen"), braucht kaum angedeutet zu werden. — Der dritte Abschnitt (V. 17—32) schließt sich durch den Reimklang seines ersten Verses an den vorhergehenden Abschnitt an. So verknüpft Schiller häufig durch den Reim zwei logisch geschiedene Partien; vgl. z. B. unten V. 32 und 33, sowie V. 52 und 53. Ebenso im Lied von der Glocke:

Wächst sie in des Himmels Höhen
Riesengroß. — —
Hoffnungslos
Weicht der Mensch u. s. w.

Die Gleichklänge, „Sprunge, Zunge" (V. 21 u. 27) stehen zu weit voneinander, als daß ihre Wirkung recht empfunden werden könnte. Im Manuskript hatte Schiller geschrieben: „Und leckt sich die Zunge" (V. 27). Da ihm aber Goethe berichtete, man habe beim Vorlesen Zweifel über die Zulässigkeit des Ausdrucks erhoben, gab er dem Verse die vorliegende Form. — Im vierten Abschnitt (V. 33—43) hat der Dichter an zwei Stellen das plötzliche Eintreten eines bedeutsamen Moments durch Verse, die ohne Vorschlagssilben einsetzen, dargestellt: „Zwei Leoparden auf einmal heraus- und später „Richtet sich auf . . ." Die letztere Stelle besonders ist in ihrer Einfachheit fast erhaben zu nennen. Auch in diesem Abschnitte sind zwei Gleichklänge („Tatzen, Katzen") weit voneinander entlegen; doch ist hier der Fehler minder bedeutend, da die Reime aus sehr markierten, lange im Ohr bleibenden und daher weitwirkenden Klängen bestehen. — Zu den vier letzten Abschnitten (V. 44—67) haben wir nur weniges zu bemerken. Die Abwerfung des e in Kunigund', Stund' (V. 49 u. 51) könnte als eine unnötige Härte erscheinen; allein die weichen, vollen Formen, die einen weiblichen Reim bilden, würden nicht gut zu dem scharfen Ton der Stelle passen. Anders verhält es sich im Schlußabschnitte (V. 64 u. 67), wo Kunigunde den Ritter mit zärtlichem Liebesblick empfängt.

Der drittletzte Vers des Gedichtes lautete im Musenalmanach:

Und der Ritter, sich tief verbeugend, spricht:

hatte aber ursprünglich wohl die jetzige Form. Schiller schrieb hierüber an Böttiger: „Die kleine Abänderung im Handschuh am Ende glaubte ich der Höflichkeit schuldig zu sein, obgleich das Faktum der

Grobheit mir von einem sehr eleganten französischen Schriftsteller St. Foix überliefert wurde, und ich anfangs geglaubt hatte, ein deutscher Poet dürfe darin so weit gehen, als ein französischer bel esprit." Wahrscheinlich war es Frau von Stein, die ihn zu der Änderung veranlaßte. In einem Briefe Schillers an sie heißt es: „Was mir Lolo von Ihretwegen über den Handschuh gesagt hat, ist gegründet, und schon der Umstand, daß ich dieses Gedicht neulich vorzulesen Bedenken trug, beweist, daß Sie recht haben. Ich werde also die Stelle ändern, an der Sie Anstoß nehmen." Später jedoch kehrte Schiller zu seiner ersten Ansicht zurück und schrieb wieder: „Und er wirft ihr den Handschuh ins Gesicht." Hoffmeisters Rechtfertigung dieser Rückerinnerung läßt nichts zu wünschen übrig. „Jene tiefe Verbeugung des Ritters," sagt er, „in Verbindung mit seinen nachfolgenden Worten kann doch nichts anderes als eine kalte Verhöhnung ausdrücken. Diese Ruhe der gleichgültigen Verachtung paßt nicht in seine momentane Lage, unmittelbar nach bestandener Wagnis. Die Kaltblütigkeit ist mit der Gefahr dahin, und in dem Selbstgefühl des gerechten Zorns beschimpft er die Unmenschliche, die ihn in den Kampf, nicht mit Menschen, sondern mit Bestien „trieb." Körner zog anfangs die Lesart des Musenalmanachs vor „teils wegen des Ritterkostüms, teils weil dadurch die letzte Zeile mehr gehoben werde." Als er später in der Gedichtsammlung die jetzige Form des Verses eingeführt oder wiederhergestellt fand, meinte er, es ließe sich wohl noch streiten, ob die Verbeugung oder das Werfen ins Gesicht besser sei. Letzteres passe vielleicht mehr für den Menschen, jenes mehr für den Ritter.

3. Der Ring des Polykrates.

Diese Ballade gehört ihrer Entstehungszeit nach dem Juni 1797 an. Ein Brief Schillers an Goethe vom 23. Juni schließt: „Montag denke ich Ihnen eine neue Ballade zu senden; es ist jetzt eine ergiebige Zeit zur Darstellung von Ideen." Nach des Dichters Notizenbuch wurde sie am nächsten Tage fertig. Am 26. Juni sandte er sie an Goethe mit der Notiz: „Es ist ein Gegenstück zu Ihren Kranichen" (den Kranichen des Ibykus, die Goethe damals noch selbst auszuführen gedachte). Dieser antwortete: „Der Ring des Polykrates ist sehr gut dargestellt. Der königliche Freund, vor dessen, wie vor des Zuhörers Augen alles geschieht, und der

Schluß, der die Erfüllung in Suspenso läßt, alles ist sehr gut." Ein minder unbedingtes Lob zollte Körner dem Gedicht. Wohl erkannte er besonders „einen gewissen Rhythmus in den Verhältnissen der kleinern Abschnitte, welcher für die musikalische Wirkung nicht gleichgültig ist," beifällig an; aber er fand in dem Ganzen „etwas Trockenes," und war nicht zufrieden, daß die Einheit hier in einem abstrakten Begriff liege. Im erzählenden Gedichte, meinte er, dürfe das Übersinnliche nicht herrschen, der eigentliche Stoff der Ballade müsse „höhere menschliche Natur in Handlung" sein. Und so behauptete er auch noch später in einer Kritik des Musenalmanachs für 1798, jedes erzählende Gedicht fordere eine menschliche Hauptfigur, und dies sei es, was er im Ring des Polykrates, wie in den Kranichen des Ibykus vermisse. „In beiden," sagte er, „wird dadurch die Wirkung des Ganzen geschwächt. Das Schicksal kann nie der Held eines Gedichtes werden, aber wohl ein Mensch, der mit dem Schicksal kämpft, wie etwa Prometheus." Schiller antwortete darauf (den 27. April 1797): „Deine Kritik des Almanachs hat Goethe viel Vergnügen gemacht . . . In dem aber, was du über den Ibykus und den Polykrates sagst, und was **ich auch** für gar nicht unbegründet halte, ist er nicht deiner Meinung, und hat sich beider Gedichte nachdrücklich gegen dich und gegen mich selbst angenommen. Er hält deinen Begriff, aus dem du sie beurteilst und tadelst, für zu eng und will diese Gedichte als eine neue, die Poesie erweiternde Gattung angesehen wissen. Die Darstellung von Ideen, so wie sie hier behandelt werden, hält er für kein Dehors der Poesie, und will dergleichen Gedichte mit denjenigen, welche abstrakte Gedanken symbolisieren (d. h. mit Schillers Ideendichtung der Jahre 1795 und 1796), nicht verwechselt wissen. Dem sei, wie ihm wolle, wenn auch die Gattung eine zulässige ist, so ist sie doch nicht der **höchsten poetischen** Wirkung fähig; und es scheint, daß sie deswegen etwas **außerhalb** der Poesie zu Hilfe nehmen müsse, um das Fehlende zu ersetzen."

Man sieht, es handelte sich bei diesen interessanten Kontroversen um nichts Geringeres, als um die Frage, **ob** die Gattung der Ballade, welche statt des Charakters und des Schicksals eines Menschen eine bedeutungsvolle Idee, — hier speciell die allverbreitete, aber bei den Griechen eigentümlich ausgebildete **Überzeugung von der Unbeständigkeit eines ungewöhnlich großen Glückes** — behandelt, eine zulässige, oder eine in der Poesie unberechtigte Gattung sei. Ich glaube, was freilich hier der Ort nicht gestattet

auszuführen, daß in diesem Streite das Recht auf seiten Goethes und Humboldts war; denn auch dieser hatte sich der Gattung angenommen, und Körner war darüber mit ihm, wie berichtet, „in einen Krieg verwickelt worden.“ Auf Schillers fernere Balladendichtung scheinen aber diese Debatten nicht ohne Einfluß geblieben zu sein; in seinen weiterhin entstandenen Balladen sehen wir den Helden des Stücks überall stärker hervortreten.“

Die Quelle, woraus Schiller den Stoff geschöpft hat, ist Herodot III, 39—44: „Während Kambyses gegen Ägypten zu Felde war, machten auch die Lakedämonier einen Feldzug gegen Samos und Polykrates, des Äkas Sohn, der sich in Samos durch Aufwiegelung zum Herrscher gemacht. Dieser hatte zuerst den Staat in drei Teile geteilt, und zwei derselben seinen Brüdern Pantagnotos und Syloson gegeben; hierauf aber, nachdem er den einen ermordet und den jüngern Syloson vertrieben hatte, beherrschte er ganz Samos. Nunmehr schloß er mit Amasis, Könige von Ägypten, Gastfreundschaft durch Zusendung von Geschenken und Empfang von Gegengaben. Und in kurzer Zeit stieg des Polykrates Macht rasch empor und war in aller Munde durch ganz Jonien und das übrige Hellas. Denn wohin er seine Waffen richtete, gelang ihm alles. Er hatte 100 Fünfzigruderer und 1000 Bogenschützen; und so plünderte und beraubte er alle ohne Unterschied. Denn dem Freunde behauptete er es mehr zu Dank zu machen, wenn er das Genommene wiedergäbe, als wenn er gar nichts nähme. So hatte er eine gute Anzahl Inseln erobert und viele Städte des Festlandes. Die Lesbier namentlich, die mit ihrem gesamten Heere den Milesiern beistanden, nahm er bei einem Seesiege gefangen, und sie mußten ihm den ganzen Graben um die Stadtmauer von Samos machen. — Es entging aber dem Amasis nicht, was für ein großes Glück Polykrates hatte, und er war deshalb bekümmert. Und da dessen Glück noch immer stieg, schrieb er folgenden Brief und sandte ihn nach Samos: Amasis an Polykrates. Wohl ist es erfreulich zu vernehmen, daß es einem Freunde und Gastverwandten wohl ergehe; doch gefallen mir deine hohen Glücksstände nicht, da ich weiß, wie mißgünstig die Gottheit ist; und ich wünsche für mich und die, welche mir am Herzen liegen, Glück in einem Teil und Anstoß im andern zu finden, und so die ganze Lebenszeit im Wechsel zu sein, lieber alles in allem Glück zu haben. Denn noch von keinem habe ich gehört, der nicht zuletzt ein ganz und gar schlimmes Ende genommen, wenn er in allem Glück hatte. Willst du nun mir folgen, so thue so wider dein

übergroßes Glück: besinne dich, was du für dein teuerstes Gut hältst, dessen Verlust dir am meisten weh thun würde, das wirf von dir, daß es nie mehr in Menschenhände gelangt. Und wenn von da an dein Glück noch nicht mit Leid wechselt, so hilf auf die angegebene Weise nach. — Als Polykrates dieses gelesen und des Amasis Rat als gut erkannt hatte, besann er sich, wessen Verlust unter seinen Kleinodien ihn am meisten schmerzen würde. Da fand er nun dieses. Er besaß einen Siegelring, den er zu tragen pflegte, in Gold gefaßt, von Smaragd, ein Werk des Theodoros, Sohnes des Tenekles von Samos. Da ihm nun gutdünkte, diesen wegzuwerfen, verfuhr er also: er bemannte einen Fünfzigruderer, stieg dann selber ein, und befahl, in die hohe See zu stechen. Als er nun ferne der Insel war, zog er den Siegelring ab, und warf ihn vor den Augen aller, die mit ihm zu Schiffe waren, in die See. Alsdann fuhr er zurück, und zu Hause angekommen trug er Leid. — Den fünften oder sechsten Tag darauf begegnete ihm folgendes. Ein Fischer hatte einen großen schönen Fisch gefangen und achtete ihn wert, dem Polykrates damit ein Geschenk zu machen. Er kam mit ihm zur Thüre des Palastes und verlangte, den Polykrates selbst zu sprechen. Es ward ihm gewährt, und den Fisch überreichend sprach er: König, den hab' ich gefangen, und da hielt ich nicht für recht, ihn zu Markt zu bringen, obgleich ich ein Mann bin, der von seiner Hände Arbeit lebt; sondern ich fand ihn deiner wert und deiner Herrlichkeit, und so bringe ich ihn dir zum Geschenke. — Jener, dem die Rede gefiel, antwortete: Du hast sehr wohlgethan; du verdienst doppelten Dank, für deine Worte und dein Geschenk, und wir laden dich zum Mahle. — Der Fischer erachtete dies für etwas Großes und begab sich hinein. Als aber die Diener den Fisch aufschnitten, fanden sie in dem Bauche den Siegelring des Polykrates. Kaum hatten sie denselben erblickt, als sie ihn herausnahmen und hocherfreut dem Polykrates brachten; und beim Überreichen sagten sie ihm auch, wie er sich gefunden. Da hielt er dies für eine Götterfügung und beschrieb den ganzen Vorfall, was er gethan, und wie es mit ihm ergangen, in einem Briefe und schickte denselben nach Ägypten. Als Amasis den Brief gelesen hatte, erkannte er, es sei unmöglich, daß ein Mensch den andern dem bevorstehenden Schicksal entziehe, und es harre des Polykrates kein gutes Ende, da er in allem Glück habe, und sogar das, was er weggeworfen, wiederfinde. Da ließ er ihm durch einen Boten die Gastfreundschaft aufsagen. Dies that er aber deswegen, damit nicht, wenn ein arges und gewaltiges Mißgeschick über Polykrates komme,

solches auch ihm in der Seele weh thue, als um einen Gastfreund." *)

Überblicken wir nun, wie Schiller den überlieferten Stoff behandelt hat, um ihn zu poetischer Darstellung geeignet zu machen, so erscheint die jetzt von ihm erlangte Gewandtheit, die er besonders seinen dramatischen Arbeiten verdankte, in glänzendem Lichte. Zunächst galt es den in der Quelle episch zerstreuten Stoff nach Art des Dramas räumlich und zeitlich zu konzentrieren. Darum wurde Amasis mit Polykrates zusammengebracht, die Zeit der Handlung auf zwei Tage beschränkt, und hiernach das Ganze in zwei Scenen geteilt, deren erstere die weitaus größere Zahl von Strophen (1—13) umfaßt. Die erste Strophe stellt uns zunächst den Schauplatz dar, auf dem dann bis Str. 13 einschließlich sich der größere, aber doch nur einleitende Teil der Handlung abspinnt. In allen diesen Strophen hat man sich die Scene immer auf dem Dache des königlichen Palastes am Meeresstrande zu denken. Von hier überschauen die beiden Herrscher und wir mit ihnen das schöne, gesegnete, gebirgreiche Samos, die Rhede und das Meer; hierhin bringt der Bote den Kopf des gefallenen Feindes; von hier herab sehen sie die Flotte auf der Rhede landen; von hier aus wirft Polykrates den Ring ins Meer. Vielleicht wäre gleich im Anfange des Stücks eine energischere Andeutung des reichen Bildes, welches sich vor dem Herrscherpaar ausbreitete, zu wünschen gewesen. Gegen diesen Gedanken, den ich zuerst in einer frühern Erläuterung unsrer Ballade (Ausgewählte Stücke deutscher Dichter, erläutert u. s. w. Teil II, S. 155) aussprach, hat man eingewendet, daß es dem Dichter nur um Darstellung einer Idee zu thun war. Allein hätte nicht jenes zur Veranschaulichung des Herrscherglücks des Polykrates, die der Dar-

*) Bemerkenswert ist es, daß sich eine der obigen verwandte Sage bei mehrern weit von einander entlegenen Völkern wiederfindet. Eine persische steht in Tausend und ein Tag (Tag 21): Dem allmächtigen, hochbeglückten Vezier Caverscha fällt dort beim Baden sein Siegelring ins Wasser, sinkt aber nicht unter. Dies hält Caverscha für zu großes Glück und bereitet sich auf seinen Sturz vor, der auch bald erfolgt. Eine niederländische haben Simrock und ich nach Grimm (I, Nr. 239) metrisch dargestellt (s. Aufl. 3 dieses Kommentars III, 75 ff.). Eine ganz ähnliche findet sich zu Venedig sowie in Eisleben wieder, wo es die reiche Frau Bucher ist, welche den verhängnisvollen Ring in die Flut wirft und ihren Übermut später durch Elend und Armut büßt. In allen diesen Sagen ist die wunderbare Erhaltung des Rings ein Vorbote des nahen Schicksalswechsels. Auch an die Moselbrücke zu Trier knüpft sich eine verwandte Sage (s. mein Archiv für den deutschen Unterricht 1844, Heft I, S. 51 ff.), worin jedoch das Wiederfinden des Rings ein glückverkündendes Zeichen ist. Vgl. noch die norddeutschen Sagen von Kuhn nnd Schwarz (S. 303 und 505 Anmerk.) und die niederländischen Sagen von Wolf (S. 30, 31, 246).

stellung der Grundidee vorangehen mußte, das Seinige beigetragen? Doch hat es der Dichter nicht an sehr geschickt gehandhabten Kunstmitteln fehlen lassen, um dieses Glück uns allseitig zur Anschauung zu bringen, und zu dem Ende eine Reihe glücklicher Ereignisse erdacht, die in Str. 3—8 dargestellt sind. Sie folgen, nach dramatischer Weise, rasch aufeinander, und stellen nicht, wie Herodot, das Glück des Polykrates als ein fertiges und vollendetes sondern in echt poetischer Weise als ein noch werdendes und sich erst vollendendes dar. Noch wacht ein Feindesauge, noch schwebt seine Handelsflotte in Gefahr, noch bedrohen die Kreter sein Land mit Krieg; aber alles löst sich schnell nacheinander vor unsern Augen in Glück und Segen und Sieg auf. An dieses reiche, bewegungsvolle Gemälde reiht sich dann gerade in der Mitte des Stückes als eine kontrastierende Partie die Darlegung der Grundidee durch Amasis und die Schilderung der Wirkung, die sie auf Polykrates übt (Str. 9—13). Mit Str. 14 wechselt die Scene, unter der wir uns fernerhin einen Saal im königlichen Palast zu denken haben, und nun eilt die Darstellung, wieder nach der Weise des Dramas, mit beschleunigtem Schritt dem Ziel entgegen. Das Motiv, welches nach Herodot den Amasis zum Abbruch seiner Verbindung mit Polykrates bestimmte, konnte Schiller nicht gebrauchen. Er änderte es wohl nicht, wie Schmidt meint, bloß deshalb, weil es, auf dem Gefühl der Gastfreundschaft beruhend, zu altertümlich ist, sondern weil es, bei Licht betrachtet, sich etwas sonderbar ausnimmt. Als ob das Abreißen des Freundschaftsbandes für den echten Freund nicht schmerzlicher wäre, als das Mitleiden mit dem unglücklichen Freunde! Freilich spricht auch das Schillersche Motiv nicht sehr für treue Freundschaft auf seiten des Amasis. Allein unserm Dichter kam es vor allem darauf an, die Grundidee des Stückes in recht sinnlicher Kraft hervortreten zu lassen. Den ägyptischen König ergreift ein Grausen, nicht allein des nahenden Verderbens wegen, das auch ihn mit dahin reißen kann, sondern auch, wie Hoffmeister bemerkt, weil Polykrates nun offenbar dem Neide der Gottheit verfallen ist. „Es ist überall das schauerliche Gefühl einer geheimnisvollen, nahe und furchtbar drohenden Göttermacht, was in der ganzen Ballade die Seele des Königs bei dem Anblick des Glücks in steigendem Grade mit Erstaunen, Grauen und Entsetzen erfüllt.“ Wo dieses Gefühl seinen Kulminationspunkt erreicht und den Amasis zur Flucht treibt, muß das Stück abbrechen. Wer noch die Darstellung des über Polykrates hereinbrechenden Unheils vermißt, zeigt, daß er den

Zweck des Dichters nicht gefaßt hat, dem es, wie er selbst bekennt, um die Darstellung einer Idee zu thun war. Mit dem Verschwinden des Amasis, als des Hauptträgers und Organs dieser Idee, schließt das Gedicht; Polykrates ist nur der passive Held desselben. — Nach dieser Gesamtübersicht über das Gedicht können wir uns bei der Erläuterung des einzelnen um so kürzer fassen.

Str. 1. „Er" (V. 1), Polykrates, ist eben so wenig als Amasis im Stücke genannt; dies entspricht der schwachen Individualisierung beider Charaktere, die nur zur Veranschaulichung der Grundidee dienen. „Samos" (V. 3) ist eine sehr fruchtbare Insel mit hohen Gebirgen. Die Zeit unter Polykrates (540—523 v. Chr.) war die glänzendste Periode der Insel. „Ägyptens König" (V. 5), Amasis, war ebenfalls auf revolutionärem Wege zum Thron gelangt. Herodot sagt von seiner Regierungszeit (II, 177): „Gerade damals, unter König Amasis, soll Ägypten im höchsten Segen gestanden haben, sowohl in dem, was der Fluß dem Lande, als was das Land dem Menschen leistet." Die Situation in unsrer Strophe und des Polykrates Äußerungen erinnern an die Stelle im Lied von der Glocke (V. 133 ff.):

Und der Vater mit frohem Blick
Von des Hauses weitschauendem Giebel
Überzählet sein blühendes Glück u. s. w.

wo auch zum Schluß ein der Grundidee unsers Stückes verwandter Gedanke ausgesprochen ist:

Doch mit des Geschickes Mächten
Ist kein sichrer Bund zu flechten.

Auf eine andere ähnliche Situation hat Hoffmeister hingewiesen: Wallenstein ist kurz vor seinem Tode in einer Lage, wie Polykrates, und der alte Gordon vertritt dort, wie hier Amasis, den frommen Volksglauben.

Str. 2. „Einer lebt noch" (V. 4) könnte man nach Herodot auf Polykrates jüngern Bruder Syloson beziehen, wozu allerdings der Ausdruck „wohlbekanntes Haupt" in Str. 4 gut passen würde. Nötig ist dies aber um so weniger, als der Dichter nicht eine so specielle Kenntnis der Geschichte beim Leser voraussetzen durfte. Ob die Geschichte einen Nebenbuhler um die Herrschaft erwähnte oder nicht, der Dichter brauchte jedenfalls die glückliche Bezwingung eines solchen oder eines Kämpfers für die Freiheit der

Samier, um des Polykrates Herrschaft als eine sich zunächst im Innern fest begründende darzustellen. Wahrscheinlich dachte der Dichter an einen Vorkämpfer für die Republik; darauf deutet der Ausdruck „sie (die vormals deines Gleichen waren) zu rächen“ hin. Einen anderweitigen Feind kann er nicht gemeint haben, weil dann das in Str. 7 f. verwandte Motiv mit diesem zu sehr übereinstimmte.

Str. 3. „Milet“ (V. 2) war die größte und mächtigste der jonischen Städte, berühmte Handelsstadt, Mutter vieler Kolonien. „Von Milet gesendet“ ist nicht so aufzufassen, als ob diese Stadt die Absenderin des Boten gewesen. Sie war (auch nach Herodot) eine Feindin des Polykrates; sein Feldherr Polydor lag vor oder in ihr und schickte von dort aus den Boten. „Tyrann“ (V. 3) war im Sinne der Griechen jeder, der in einem freien Staate die Herrschaft an sich gerissen, mochte er nun grausam oder milde regieren. „Munter“ (V. 5) d. i. freudeverkündend heißen des Lorbeers Zweige, weil sie Zeichen der Siegesfreude sind.

Str. 4. Götzinger zweifelt, ob mit dem „Feind“ (V. 1) ein feindliches Heer oder ein einzelner gemeint sei. Schon der Ausdruck „sank vom Speere“ (wofür ein neuerer Interpret wunderlicher Weise lieber sank vom Pferde gesehen hätte) läßt entschieden nur die Beziehung auf einen Einzelnen zu.

Str. 5. Wenn in der vorigen Strophe beide Könige vor dem bluttriefenden Haupte mit physischem Schrecken zurückbebten, so gesellt sich hier (V. 1) sogleich bei Amasis dazu ein religiöses „Grauen“ vor dem Glückszeichen. Der Ausdruck „Flotte“ (V. 6) läßt zunächst an eine Kriegsflotte denken, und V. 4 der nächsten Strophe könnte bei der Annahme, daß eine solche hier gemeint sei, die in Feindes Land erbeuteten Schätze meinen. Allein bei der Kriegsflotte ist nicht der „Sturm“ (V. 5), sondern die feindliche Flotte die Gefahr, woran man zunächst denkt, und umgekehrt bei der Handelsflotte. Dann führt auch die Betrachtung des Plans, nach dem der Dichter augenscheinlich diese Partie des Gedichtes angelegt hat, auf eine Kauffahrteiflotte. Zuerst stellt er des Polykrates Herrschaft im Innern gegen Nebenbuhler oder Vorkämpfer der Republik befestigt dar (Str. 4); dann zeigt er uns sein Reich im Innern durch Handel blühend (Str. 6); zuletzt wird sein Glück gegen äußere Feinde veranschaulicht (Str. 8). — Die Beziehung eines rückweisenden Fürworts auf ein folgendes Hauptwort (wie hier in V. 5 f.) ist bei Schiller auch in der Prosa nicht selten, und es ist daran nichts zu tadeln, wenn die Satzbildung auf das

richtige Verhältnis hinweist, wie z. B. in dem Satze: „An dem Leitbande des Instinkts, woran sie noch jetzt das Tier leitet, mußte die Vorsehung den Menschen in das Leben einführen." Wenn aber, wie in der letzten Hälfte unsrer Strophe ein Hauptwort vorhergeht, worauf sich das Fürwort grammatisch beziehen kann, und dazu jenes Hauptwort durch Inversion hervorgehoben ist, so wird die Beziehung des Pronomens auf ein nachfolgendes Substantiv störend und fehlerhaft.

Str. 6. Götzinger findet in V. 1 keinen rechten Sinn; ehe Amasis noch gesprochen, könne ihn doch nicht der Jubel schon unterbrochen haben; ja er hält es für möglich, daß mit dem „er" Polykrates gemeint sei, und interpretiert demnach: „Ehe er noch hat antworten können." Jede Bedenklichkeit fällt weg, sobald man „gesprochen" (wie das latein. dixi) als gleichbedeutend mit ausgesprochen, beendigt auffaßt. In V. 3—5 darf man es mit der Wahrscheinlichkeit nicht so genau nehmen. Auf dem freien Standpunkte der Könige konnte ihnen das Herannahen der Flotte nicht entgehen und mußte schon vor der Landung ihre Aufmerksamkeit erregen, es sei denn, daß man sich diese eine geraume Zeit lang durch den Boten und das blutige Haupt absorbiert denkt. In der frohen Heimkehr von Handelsflotten äußert sich auch im Spaziergang das Glück des Staates:

> Andere ziehn frohlockend dort ein mit den Gaben der Ferne,
> Hoch von dem ragenden Mast wehet der festliche Kranz.

Str. 7. Im Musenalmanach (vgl. unten die Varianten) heißt V. 4: „Der Sparter nie besiegte Scharen". Herodot erzählt III, 44—56, die Lakedämonier hätten, auf Bitten vertriebener Samier, einen Zug gegen Samos unternommen und die Stadt erfolglos belagert. Hiernach ist es klar, daß die alte Lesart weder für den genauen Geschichtskenner, noch für den Halbkenner recht angemessen war. Für den erstern mußte, indem er an jenes historische Faktum erinnert wurde, die Entstellung desselben störend sein; für den zweiten, der von dem Zuge nichts weiß, sind die Kreter, als ein berühmtes kriegerisches Seevolk des Altertums, besser gewählt.

Str. 8. „Entfallen" (V. 1) ist kein ganz angemessener Ausdruck; es entfällt uns ein Wort, das wir unbedachtsam aussprechen. Den Ausruf „Sieg!" (V. 3) hat man unpassend gefunden, da der Sturm, nicht eine glückliche Schlacht die Befreiung „von Feindesnot" herbeigeführt. Doch nennt sich wohl einer, der

mit Vorteilen aus einem Kriege hervorgeht, Sieger, wenn er gleich diese Vorteile dem Glück verdankt; und der Sturm kann zur Erringung des Sieges mitgewirkt haben. Wie hier in V. 5 f. („befreiet, zerstreuet"), so braucht Schiller vielfach in diesem Stück gedehnte Verbalformen; vgl. Str. 7 („erstaunet, gelaunet"), Str. 13 („beweget, heget"), Str. 15 („zerteilet, geeilet"). Sie lauten minder kräftig, als die zusammengezogenen, und nehmen sich besonders im Reime, dem kompakte, markige Formen ziemen, nicht gut aus.

Str. 9. Hier spricht Amasis die Grundidee des Stückes aus, die Hoffmeister in seiner Schrift Sittlich-religiöse Lebensansicht des Herodotos so trefflich entwickelt hat. Das Gefühl von der Unbeständigkeit eines ganz ungewöhnlichen Glücks lebt in allen Völkern, hatte sich aber bei den Griechen auf eigentümliche Weise zu einer bestimmten Weltansicht gestaltet. Nach einem Gesetze der ewigen Moira eignet den Sterblichen nur ein mangelhafter Glücksstand; Glück und Unglück sollen in seinem Leben wechseln, keines darf übermäßig anwachsen oder ausschließlich werden. Wer daher in einem unmäßigen, ununterbrochenen Glück lebt, von dem ist vorauszusehen, daß ihn im Auftrage des Schicksals die Gottheit in dem Maße tief stürzen wird, als er früher hoch stand, damit das Gleichgewicht zwischen Glück und Unglück wiederhergestellt werde. Hier kommt nun bei Herodot der auffallende Ausdruck vor, die Gottheit sei neidisch, auffallend nicht deshalb, daß die Griechen die göttliche Natur des Neides für fähig hielten; schrieben sie ihr doch auch Haß, Zorn, Rachgier zu; sondern weil Herodot (III, 80) sagt, ein Tyrannos solle nicht neidisch sein, da er alle Güter besitze. Wie kann nun die Gottheit neidisch gedacht werden, die über eine noch größere Fülle von Gütern gebietet? Dies erklärt sich daraus, daß die Gottheit durch das Schicksal beschränkt und vielfach von demselben abhängig gedacht wurde. Erscheint nun ein menschliches Leben irgendwo in seinem Glücke vollständig und sich selbst genügend, so kann die Gottheit Neid fühlen über ein Leben, das ein dem göttlichen Leben versagtes vollkommenes Glück in sich trägt.

Str. 10. Herodot sagt (III, 10) von Amasis: „Er starb nach einer vierundvierzigjährigen Herrschaft, worin ihm nie ein sonderliches Mißgeschick begegnet ist" (vgl. V. 1—3). Die in V. 4 f. angegebene Thatsache ist vom Dichter zur Hervorhebung der Grundidee erfunden. „Den nahm mir Gott u. s. w." — in so kurzen Sätzen spricht der von der Erinnerung noch schmerzlich ergriffene Vater; tiefe

Rührung äußert sich nicht in langen Perioden. Den Schlußvers interpretiert Götzinger so: „Was mir das Glück gegeben, mußte ich ihm wieder erstatten." Ich nehme „Glück" allgemeiner für Geschick und verstehe den Vers so: das Schicksal verlangt vom Menschen als notwendigen Tribut, daß er zuweilen Schmerz erleide, daß überhaupt großes Glück durch großes Unglück aufgewogen werde; durch den Verlust meines Sohnes stattete ich ihm diesen schuldigen Tribut ab (vgl. in dem Citat aus Plinius zu Str. 13 die gesperrt gedruckte Stelle).

Str. 11. „Leid" (V. 1) könnte als eine etwas schwache Bezeichnung erscheinen. Der Zusammenhang verlangt hier ein Wort, das einen höhern Grad des Leidens, als „Schmerz" (V. 3), ausdrückt; denn um jenem Leid zu entgehen, soll sich Polykrates ja den Schmerz erbitten. Wahrscheinlich wollte der Dichter „Leid" als länger dauernden Schmerz aufgefaßt wissen. Zu V. 3—6 vgl. oben bei Herodot: „Denn noch von keinem habe ich gehört, der nicht zuletzt ein ganz und gar schlechtes Ende genommen, wenn er in allem Glück hatte."

Str. 12. „'s" in V. 1 weist auf den Accusativsatz in V. 3 der vorigen Strophe („Daß sie zum Glück den Schmerz verleihn") zurück; es ist nicht nötig, dasselbe auf das in V. 3 unsrer Strophe folgende „Unglück" zu beziehen.

Str. 13. Des in dieser Strophe erwähnten Ringes gedenkt Plinius in seiner Naturgeschichte (XXXVII, 2): „Nun erhob sich das Ansehen der Gemmen zu solcher Vorliebe, daß Polykrates von Samos für sein Glück, welches er selbst für zu groß hielt, durch freiwilligen Verlust eines einzigen Edelsteines hinreichende Buße zu zahlen glaubte, und daß er dadurch sich mit dem Neide der Glücksgöttin vollkommen abgefunden zu haben meinte, wenn er diesen einzigen Kummer empfunden." Hiernach war es also wohl ein Ring mit einem geschnittenen Steine, dessen Wert für den kunstliebenden Herrscher um so größer sein mußte, als die Steinschneidekunst damals noch wenig verbreitet war. Die „Erinnen" (unrichtig für Erinyen) erscheinen schon in den Homerischen Gesängen vorzüglich als Rächerinnen der an den nächsten Angehörigen verübten Frevel. In diesem Sinne aufgefaßt, sind sie hier gar nicht an der Stelle. Der Dichter hat unmöglich, wie Götzinger annimmt, durch sie an des Polykrates Verbrechen gegen seine Brüder und an die göttliche Gerechtigkeit erinnern wollen; es galt ja, sein Glück als unhaltbar nicht seiner Frevel, sondern des Götterneides wegen darzustellen.

Str. 14—16 bedürfen keiner Detailerläuterung. Ich mache nur noch auf den wirksamen Kontrast aufmerksam, den der freudige Ausruf des Kochs in Str. 15 mit den Worten des Amasis in der Schlußstrophe bildet.

An Varianten bietet der Musenalmanach 1798 folgende:

Str. 7, V. 4. Der Sparter nie besiegte Scharen
Str. 8, V. 5. Die Sparter hat der Sturm zerstreuet;
Str. 15, V. 2. Herbei der Koch erschrocken eilet.

In Str. 3, V. 6 stand längere Zeit statt des ursprünglichen und richtigen „festlich Haar" ohne Zweifel infolge eines Druckversehens „göttlich Haar". In dem Manuskript der projektierten Prachtausgabe der Gedichte hat Schiller den Zusatz „Ballade" zur Überschrift ausgestrichen.

4. Ritter Toggenburg.

Über die Entstehungszeit belehrt uns folgende Stelle aus Schillers Notizenbuch: „Der Ritter von Toggenburg am 31. Juli (1797) fertig." Goethe gedenkt der Ballade in der Nachschrift eines Briefes aus dem Anfange Septembers 1797 mit den Worten: „Ich muß nicht vergessen, zum glücklichen Fortschritt des Almanachs und zu Ritter Toggenburg zu gratulieren." Er lernte das Gedicht zu angenehmer Überraschung aus einigen Aushängebogen des Musenalmanachs kennen, die ihm Schiller am 30. August zugesandt hatte.

Götzinger nennt als des Dichters Quelle eine tirolische Sage, von der er sich nicht zu erinnern bekennt, ob er sie einst gelesen oder erzählen gehört. Hiernach wäre der Schauplatz der Handlung beim Kloster Wolkenwiegt. In der Nähe desselben liegt Wolkenstein, und mit dem Ritter von Wolkenstein zog Toggenburg, sein Verwandter, nach dem gelobten Lande. In seiner Abwesenheit ging das Fräulein, das sich frühe dem Heiland gelobt hatte, in jenes Kloster.

Wie diese Ballade hinsichtlich ihres überwiegend sentimentalen Gehalts und ihres geringen Anteils an heroischen Elementen unter den Schillerschen ziemlich isoliert dasteht, so auch in der Behandlung des Stoffs und dem herrschenden Grundton. Die Haltung des Ganzen ist, wie Götzinger sie richtig bezeichnet, „lyrisch-idyllisch und gegen das Ende ruhig-idyllisch". Der Gegenstand, meint er, sei nicht eigentlich zur Ballade geeignet, sondern würde der idyllischen

Form besser zusagen. Da hier nun ein Widerspruch zwischen Inhalt und Form bestehe, so dürfe man sich nicht wundern, wenn das Gedicht manchen unbefriedigt lasse. So viel ist gewiß, daß Franz Horns Urteil, der unsere Ballade „das reinste, klarste, bis ins Innerste vollendetste aller Schillerschen Gedichte" nennt, übertrieben und aus einer Geschmackseinseitigkeit, die ihn das Sentimentale stets bevorzugen ließ, entsprungen ist.

Körners Urteil (Briefwechsel mit Schiller IV, 99) über das Gedicht lautet: „Ritter Toggenburg ist mir besonders lieb durch eine gewisse musikalische Einheit und die durchgängige Gleichheit des Tons, der zu dem Stoffe vollkommen paßt." Bei seiner Neigung, sich an den Gedichten des Freundes in musikalischer Komposition zu versuchen, mußte ihm die Ballade, die wie eigens für eine musikalische Behandlung berechnet scheint, ganz besonders willkommen sein. Das Gedicht hat aber auch schon für sich allein etwas sehr musikalisches, und dies beruht zum großen Teil auf der glücklich gewählten metrischen Form, die sich zugleich dem Gedankeninhalte vortrefflich anschmiegt. Am stärksten tritt dies in den drei Schlußstrophen hervor. Der ruhig einförmige Fluß der trochäischen Strophen mit den durchweg nach einem Gesetz alternierenden Reimklängen versinnlicht das stille, eintönige Einsiedlerleben. Die periodische Wiederkehr der einzigen Erscheinungen, welche dieses Dasein noch beleben, bildet sich in dem Bau des Sprachlichen ab, namentlich in Repetitionen (wie „Blickte nach dem Kloster drüben, Blickte Stunden lang"), in dem mehrfach wiederholten Bis und stärker in der Wiederholung der ganzen Stelle: „Bis das Fenster klang u. s. w." Das Ende dieses Stilllebens wird nicht als eine bedeutsame Katastrophe, sondern als ein leises Ausklingen dargestellt und durch die unscheinbar überleitende Konjunktion und angeknüpft („Und so saß er eine Leiche"). Aber auch in frühern Stellen des Gedichtes zeigt sich das gewählte Metrum als die angemessenste rhythmische Form der Gedanken, so besonders in der Anfangsstrophe, wo die Sprache der künftigen Himmelsbraut, wie es sich geziemt, das Gepräge einer edeln Einfachheit und Ruhe trägt. In Str. 2, wo eine aufgeregtere Empfindung darzustellen war, hat der Dichter eine größere Lebendigkeit in das trochäische Metrum zu bringen gewußt, besonders durch Anwendung des Asyndetons, ähnlich wie er im Lied von der Glocke (V. 164 ff.) den Trochäen einen wahrhaft stürmischen Charakter gegeben. Die kurzen Verse des Stücks sind stellenweise trefflich benutzt, um entweder einen Gedanken in einfacher Naivetät oder in

kraftvoller Kürze hinzustellen, weshalb ich nicht mit Hoffmeister sagen möchte, daß in dem Gedichte nicht von Gedrängtheit und Energie der Darstellung die Rede sein könne.

Über Sachliches ist nur noch weniges zu bemerken. Bei Str. 2 macht Götzinger auf den Anachronismus aufmerksam, daß in der Zeit, welcher die Sage angehört, es noch kein Schweizerland gab, und die Grafschaft Toggenburg erst durch das Testament des letzten Grafen an die Eidgenossenschaft kam. Joppe, jetzt Jaffa, Hafenstadt Syriens, war ein Hauptlandungsplatz der Kreuzfahrer.

Was den sprachlichen Ausdruck betrifft, so hat man ihn an vielen Stellen mit Unrecht als „zweideutig, hart und wenig treffend" bezeichnet. Nur hier und da dürfte ein leiser Tadel gerechtfertigt sein, so in Str. 2, V. 2 „Reißt sich blutend los", wo „blutend" für mit blutendem Herzen steht. Man lasse sich in Fällen dieser Art nicht durch die Wahrnehmung irre machen, daß man bei unbefangener Lektüre keinen Anstoß am Ausdruck genommen; wir alle haben Schillers Gedichte in einem Alter kennen gelernt, wo die Autorität des Dichterwortes das prüfende Urteil niederhielt, und sehen nun auch bei reiferm Urteile leicht über das durch Gewohnheit liebgewordene Anstößige hinweg. Die Verbindung „in dem Lande Schweiz" (Str. 2, V. 6) wird von Götzinger nicht mit Unrecht mißbilligt, da Schweiz ein Femininum ist; sagt man doch auch nicht: das Land Türkei, Walachei u. s. w., wohl aber: das Land Italien, Norwegen u. dgl. Die Einzahl „Ihres Helmes" (Str. 3, V. 3), statt: „Ihrer Helme", wird nicht hinreichend von Götzinger gerechtfertigt, wenn er sagt, sie stelle die Handlung mehr als ein Ganzes dar. Die Konjugationsform „verläſſet" (Str. 6, V. 1) ist unzulässig; der Sprachgenius sträubt sich bei der dritten Person Sing. Präs. um so mehr gegen die Dehnung, wenn sie mit Umlautung des Vokals der Stammsilbe verbunden ist; man darf eher sagen: er liebet, als: er stirbet. In Str. 6, V. 8 hat „Gewand" durch Weglassung des Artikels den Charakter eines Stoffnamens bekommen. Daß in Str. 7, V. 6 („Bis zu Abends Schein") der Artikel bei „Abend" fehlt, befremdet wenig, da wir oft so bei Schiller die Namen der Tages- und Jahreszeiten, der Winde, der Himmelsgegenden und der Elemente behandelt finden, lauter Begriffe, die sich dem poetischen Sinne leicht personifizieren.

Varianten bieten sich bei unserm Gedichte nicht dar. Statt „Und erbaut" in Str. 7, V. 1, wie es meist in den Ausgaben

heißt, dürfte „Und er baut" vorzuziehen sein, da erbauen minder gut zu der einfachen Hütte paßt.

5. Die Kraniche des Ibykus.

Während eines mehrtägigen Aufenthalts Schillers bei Goethe (vom 11.—18. Juli 1797) scheinen die Freunde verabredet zu haben, den unserer Ballade zu Grunde liegenden Stoff beide, jeder auf seine Weise, zu behandeln. Am 19. Juli 1797, kurz vor einem Ausflug nach dem Süden, schrieb Goethe an Schiller: „Ich wünsche, daß die Kraniche mir bald nachziehen mögen," worauf dieser am 28. erwiderte: „Vielleicht fliegt aus Ihrem Reiseschiff eine schöne poetische Taube aus, wo nicht gar die Kraniche ihren Flug von Süden nach Norden nehmen. Diese ruhen bei mir noch ganz, und ich vermeide selbst daran zu denken, um einiges andere vorauszuschicken." Goethe fand auf der Reise nicht die Stimmung zur Ausführung des Gedichtes; auch Schiller gelangte wegen anderweitiger Arbeiten und Fieberanfälle erst am 11. August dazu, die Ballade zu beginnen. Am 17. August schrieb er an Goethe: „Endlich erhalten Sie den Ibykus. Möchten Sie damit zufrieden sein! Ich gestehe, daß ich bei näherer Besichtigung des Stoffes mehr Schwierigkeiten fand, als ich anfangs erwartete; indessen deucht mir, daß ich sie größtenteils überwunden habe. Die zwei Hauptpunkte, worauf es ankam, schienen mir, erstlich eine Kontinuität in die Erzählung zu bringen, welche die rohe Fabel nicht hatte, und zweitens die Stimmung für den Effekt zu erzeugen. Die letzte Hand habe ich noch nicht daran legen können, da ich erst gestern Abend fertig geworden, und es liegt mir viel daran, daß Sie die Ballade bald lesen, um von Ihren Erinnerungen noch Gebrauch machen zu können." Goethe ließ es an solchen um so weniger fehlen, als er nach der Lektüre des Schillerschen Gedichtes wohl fühlen mochte, daß er in der Darstellung des Eumenidenchors, den auch er anzubringen gedachte, mit dem Freunde nicht wetteifern könne, und daher verzichtete er seinerseits auf den Gegenstand. Doch möge, ehe wir auf seine Bemerkungen näher eingehen, zunächst „die rohe Fabel" des Stückes folgen.

Der Lexikograph Suidas bemerkt im Artikel Ἴβυκος über den Helden des Gedichtes: „Ibykus war in Rhegium geboren. Von dort ging er nach Samos . . . zur Zeit des Krösus, Olymp. 54. Er erfand zuerst die sogenannte Sambuka, eine Art dreieckiger Zither.

Von ihm giebt es sieben Bücher in dorischer Mundart. Von Räubern in der Wüste angegriffen, sagte er, im Notfall würden die Kraniche, die eben über ihm flogen, seine Rächer sein. Und er selbst wurde zwar erschlagen. Aber später rief einer der Räuber, als er in der Stadt Kraniche sah: Sieh da! die Rächer des Ibykus! Da jemand dies gehört hatte, und man dem Gesagten weiter nachforschte, wurde die begangene That eingestanden, und die Räuber wurden zur Strafe gezogen."

Ferner wird des Vorfalls in folgendem Epigramme des Antipater Sidonios gedacht:

Räuber töteten dich, o Ibykos, während du harmlos
  Wandeltest einsamen Wegs an dem Gestade des Meers.
Hilflos riefst du hinauf zu den Kranichen, welche herbei dir
  Eileten, als du erblickst, Zeugen der schrecklichen That.
Nicht vergebens erhobst du die flehende Stimme zum Himmel;
  Durch der Vögel Geschrei rächten die Götter den Mord
In des Sisyphos Land. Wohlan, ihr Horden der Räuber,
  Gierige, fürchtet ihr nun künftig der Himmlischen Zorn?
Auch der Frevler Ägisth, der Mörder des heiligen Sängers,
  Floh dem rächenden Blick schwarzer Erinyen nicht.

Außerdem erwähnt Plutarch der Sage gelegentlich in seiner Schrift über die Geschwätzigkeit. Indem er Beispiele von Frevlern anführt, die durch ein unvorsichtiges Wort sich selbst verrieten, sagt er: „Und die, welche den Ibykos töteten, wurden sie nicht auf gleiche Weise ertappt? Als sie im Theater saßen, und zufällig Kraniche vorüberzogen, flüsterten sie einander lachend zu: Da sind die Rächer des Ibykos! Die Nahesitzenden hörten es, und da Ibykos schon lange verschwunden war und gesucht wurde, so erregte das Wort ihre Aufmerksamkeit, und sie meldeten es der Obrigkeit. Infolge dessen überführt und hingerichtet, erlitten sie die Strafe nicht durch die Kraniche, sondern durch ihre eigne Schwatzhaftigkeit, die wie eine Erinys oder Strafgöttin ihnen das Bekenntnis des Mordes abnötigte." — Ohne Zweifel war Schiller mit diesen sämtlichen Nachrichten über Ibykus bekannt, und zwar durch Böttigers Beihilfe, an den sich Goethe schon am 16. Juli mit der Bitte um nähere Mitteilungen über den Gegenstand gewandt hatte. Auch hatte Böttiger wahrscheinlich noch sonst mancherlei archäologische, geographische u. dgl. Notizen unserm Dichter zukommen lassen; dies lassen schon die Worte vermuten, womit Schiller ihm die Ballade übersandte: „Sie haben mit dem Ibykus viele Mühe gehabt: es ist

also nicht anders als billig, daß ich Ihnen vorlege, was zum Teil mit Ihrer Hilfe daraus entstanden ist."

Der in der Ibykus-Sage sich kundgebende Glaube, daß selbst der verborgenste Mord ans Licht der Sonne komme, spricht sich unter den verschiedensten Völkern in Sagen und Legenden aus. Aber auch die Idee, daß der vom heimlich Ermordeten als Ankläger aufgerufene Gegenstand, trotz seiner scheinbaren Unfähigkeit dazu, doch wirklich zur Aufdeckung des Frevels führe, kehrt vielfach wieder, am ähnlichsten mit unserer Sage in den Raben des heiligen Meinrad, worin Raben die Rolle der Kraniche spielen, und einer der Mörder sich später beim Anblick vorüberfliegender Raben durch höhnischen Ausruf Sieh da, die Raben Meinrads! verrät. Verwandt ist die Fabel 61 in Boners Edelstein Von einem Juden und einem Mörder, worin ein Rebhuhn die Kraniche und Raben vertritt. Derselbe Glaube liegt dem Grimmschen Märchen Nr. 115 Die klare Sonne bringts an den Tag zu Grunde, das von Chamisso so schön metrisch behandelt worden. Wir sehen, hier stellen sich der überall in der Natur Geist und Menschengefühl ahnenden Einbildungskraft neben der alles schauenden Sonne die geflügelten Bewohner der Lüfte, wie sie allgegenwärtig durch die höhern Räume schwebend ihre scharfen Blicke auf das Treiben der Menschen richten, als Zeugen und Offenbarer der Frevelthaten da. Auf eine Reihe mehr oder minder verwandter Sagen deutet Welcker in der Abhandlung Die Kraniche des Ibykus hin, unter andern auf die norddeutsche, daß die Hand des an seinen Eltern frevelnden Kindes aus der Erde wachse, auf die Sage vom lydischen Könige, den die aus dem Munde reichende Hand seines aufgegessenen Weibes verriet, auf die skandinavische, deutsche und schottische Sage von einer selbsttönenden, den Frevel verratenden Harfe, woran die Gebeine eines von der Schwester ermordeten Mädchens eingesetzt und ihre Haare als Saiten angebracht waren, so wie auf die ganz ähnliche Sage von den singenden Gebeinen eines vom Bruder ermordeten Bruders.

In diesen von Welcker angeführten Sagen spricht sich der Wunderglaube des Volks rein und unmittelbar aus. Die vier erstgenannten aber, die Kraniche, die Raben des h. Meinrad, die Bonersche Fabel, die Chamisso behandelt hat, lassen das Wunder weiter zurück in das Gebiet der Ahnung treten und gestatten der natürlichen Erklärung mehr Spielraum. In ihnen ließe sich der ganze Hergang allenfalls aus psychologischer Gesetzlichkeit, ver-

bunden mit Zufall, erklären. Aber fromme Ahnung wird auch noch in dem Spiel beider die wählende und leitende Hand der göttlichen Strafgerechtigkeit anerkennen. Hätte nun Goethe selbst die Kraniche nach seinem ursprünglichen Plane ausgeführt, so würde er wohl den Gegenstand ähnlich wie Chamisso den seinigen behandelt haben. Wie dieser die Sonne, so würde er die Kraniche zum Haupthebel gemacht und das Ganze so durchgeführt haben, daß zwar nirgend ein unmittelbares Eingreifen der rächenden Gottheit sichtbar geworden, aber doch ein geheimes Walten der Nemesis dem ahnenden Gefühl nahe gelegt worden wäre.

Schiller seinerseits strebte zunächst darnach, die fehlende Kontinuität in die Fabel hineinzutragen, wobei ihm seine durch die dramatischen Arbeiten gewonnene Übung zu statten kam. Dann suchte er aber auch, wie Goethe, den Stoff mit einem ahnungsvollen Element zu durchdringen. Da mochte es ihm nun bedünken, als ob die Wirkung des Ahnungsvollen im Zufälligen nicht stark genug, als ob für den Satz, daß die Vorsehung in der natürlichen Kette der Ereignisse und dem gesetzlosen Spiele des Zufalls leicht ein Mittel zu ihrer Bewährung finde, ein einzelner Fall im Grunde doch nur ein schwacher Beweis, und als ob die ganze Ansicht mehr philosophisch als poetisch sei. Daher sah er sich anderwärts nach einem tiefern poetischen Motiv um, das er an die Fabel knüpfen, und wodurch er, wie er es selbst ausdrückt, „die Stimmung für den Effekt", das Gefühl des Waltens einer rächenden Nemesis, sichrer und stärker erzeugen könnte. Hier mußte ihn nun die überlieferte Notiz, daß die Mörder sich im Theater verrieten, verbunden mit seiner tiefernsten Ansicht von der Poesie, leicht auf den Gedanken führen, zu jenem Zweck die Dichtkunst und zwar die dramatische in ihrer durch Mimik, Tanz, Musik und äußern Glanz gesteigerten Gewalt zu Hilfe zu nehmen. Weil er aber hier ein Motiv gewählt hatte, das mit seinen eigentümlichsten Gedanken und Empfindungen innigst verflochten war, so entwickelte er es mit solcher Vorliebe und ließ die alte Fabel so sehr dagegen zurücktreten, daß sogar Schillers geistvertrauter Freund Humboldt die Grundidee der Ballade verkennen und als solche die Gewalt künstlerischer Darstellung über die menschliche Brust bezeichnen konnte.

Dieses Zurücktreten der ursprünglichen Fabel gegen das eingeflochtene Motiv war in der ersten Gestalt des Gedichtes, worin Schiller es an Goethe zur Beurteilung sandte, noch viel bedeutender. Der die Macht der Poesie versinnlichende Chorgesang der Eumeniden,

wozu ihm ein Chor aus den Eumeniden des Äschylus als Vorbild gedient hatte, nahm in Verbindung mit der Schilderung des Theaters gegen das übrige eine große Breite ein; dagegen war die Exposition anfangs dürftig behandelt und das Ende rasch abgebrochen. Goethe, den die in dem Eumenidenchor erfundene Wendung lebhaft ergriff, sah doch ungern das Princip, worauf er die Ballade hatte gründen wollen, so tief in den Hintergrund gedrängt. Er schrieb an Schiller: „Der Kraniche sollten, als Zugvögel, ein ganzer Schwarm sein, die sowohl über den Ibykus als über das Theater wegfliegen. Sie kommen als Naturphänomen und stellen sich so neben die Sonne und andere regelmäßige Erscheinungen. Auch wird das Wunderbare dadurch weggenommen, indem es nicht eben dieselben zu sein brauchen; es ist vielleicht nur eine Abteilung des großen wandernden Heers, und das Zufällige macht eigentlich, wie mich dünkt, das Ahnungsvolle und Sonderbare in der Geschichte." In dem nächsten Briefe (vom 23. August 1797) fügte er noch hinzu: „Ich wünschte, da Ihnen die Mitte so sehr gelungen, daß Sie auch noch an die Exposition einige Verse wendeten, da das Gedicht ohnehin nicht lang ist. Meo voto würden die Kraniche schon von dem wandernden Ibykus erblickt; sich als Reisenden vergliche er mit den reisenden Vögeln, sich als Gast mit den Gästen, zöge daraus eine gute Vorbedeutung und riefe alsdann unter den Händen der Mörder die schon bekannten Kraniche, seine Reisegefährten, als Zeugen an. Ja, wenn man es vorteilhaft fände, so könnte er diese Züge schon bei der Schiffahrt gesehen haben. Sie sehen, daß es mir darum zu thun ist, aus diesen Kranichen ein langes und breites Phänomen zu machen, welches sich wieder mit dem langen verstrickenden Faden der Eumeniden nach meiner Vorstellung gut verbinden würde." Schiller antwortete: „Herzlichen Dank für das, was Sie mir über den Ibykus sagen. Es ist mir bei dieser Gelegenheit wieder recht fühlbar, was eine lebendige Erkenntnis auch beim Erfinden so viel thut. Mir sind die Kraniche nur aus wenig Gleichnissen, zu denen sie Anlaß gaben, bekannt; und dieser Mangel einer lebendigen Anschauung machte mich hier den schönen Gebrauch übersehen, der sich von diesem Naturphänomen machen läßt. Ich werde suchen, diesen Kranichen, die doch einmal die Schicksalshelden sind, eine größere Breite und Wichtigkeit zu geben." Vergleicht man mit den obigen Andeutungen Goethes die uns vorliegende Ausführung des Gedichtes, so erkennt man, welch großen Einfluß er auf die künstlerische Gestaltung desselben gehabt hat. Auch über den Schluß und einiges andere machte

er unserm Dichter Verbesserungsvorschläge, deren wir füglich bei der folgenden Detailerklärung gedenken können.

Str. 1. Vier große Wettspiele vereinigten die Stämme der Griechen zu allgemeinen Nationalfesten: die olympischen, pythischen, isthmischen und nemäischen. Die isthmischen, wovon hier die Rede, wurden auf dem Isthmus, der „Landesenge" (wie es V. 1 unrichtig für Landenge heißt) von Korinth, in der Nähe eines dem Poseidon geweihten Tempels, gefeiert. Den wichtigsten Teil der Spiele bildeten der Wettlauf im Stadion und das Wagenrennen („Kampf der Wagen"); außerdem fanden noch Faustkampf, Ringen, Werfen u. s. w. statt, auch zuweilen wenigstens Geistes- und Kunstwettkämpfe in Reden, Gedichten, Gesängen und Instrumentalmusik. Zur Verlegung des Schauplatzes nach Korinth bestimmte den Dichter wohl V. 7 des oben angeführten Epigramms („In des Sisyphos Land"). In V. 8 ist das alte Rhegium (heute Reggio) unfern des Caps Leukopetra (Capo dell' Armi) gemeint, nicht etwa das Reggio im Modenesischen (Regium Lepidum). „Des Gottes (Apollons) voll", voll dichterischer Begeisterung (ἐνθουσιάζων).

Str. 2. Man hat sich neuerdings viel unnötige Mühe gemacht nachzuweisen, daß der Mord unmöglich zwischen dem Landungsplatz des Ibykus und Korinth habe geschehen können, daß der Hain des Poseidon noch drei Stunden von Korinth entfernt gewesen u. s. w. Der Dichter braucht solche topographische Einzelkenntnisse nicht beim Leser vorauszusetzen und darf in Fällen wie hier mit dem topographischen und archäologischen Detail so frei, wie mit dem der Geschichte und Sage schalten. „Akrokorinth" (V. 2), die Burg von Korinth, lag „auf hohem Bergesrücken"; vergl. Statius Theb. VII, 106:

. . . . . und hoch in die Luft ragt Akrokorinthus,
Das zwei Meere bedeckt mit seinem wechselnden Schatten.

Das tiefe Schweigen der Waldeinsamkeit, dessen Eindruck hier noch durch religiöse Gefühle erhöht wird, ist trefflich dargestellt. Unsere Strophe ist ohne Zweifel größtenteils, und die folgende ganz, erst bei der Umarbeitung entstanden. In der ersten Anlage waren die Kraniche, und zwar nur einige (nicht ein ganzes „graulichtes Geschwader") bei der Ermordung und außerdem nur noch am Schlusse erwähnt.

Str. 3. Wir wissen aus vorhergehendem schon, daß die Entstehung dieser Strophe, ja selbst die einzelnen Gedanken auf Goethes

Rechnung zu schreiben sind. Was Schiller damit gewann, deutet er selbst in einem Briefe an Goethe (vom 7. Sept. 1797) an: „Der Held der Ballade interessiert jetzt mehr; die Kraniche füllen die Einbildungskraft auch mehr, und bemächtigen sich der Aufmerksamkeit genug, um bei ihrer letzten Erscheinung durch das Vorhergehende nicht in Vergessenheit gebracht zu sein.“ Götzinger interpungiert, wie der Musenalmanach, nach V. 1 mit einem Ausrufungszeichen, nach V. 2 mit einem Komma, bezieht also den Relativsatz in V. 2 auf „euch“ in V. 3. Die kühne Vorsetzung des Relativsatzes kann nicht befremden, da sie bei Schiller nicht selten ist; allein eine solche syntaktische Gliederung der Strophe widerspricht der Regel über den symmetrischen Strophenbau; zudem schließt sich der Relativsatz auch dem Sinne nach besser an V. 1, da das Adjektiv „befreundte“ darin seine Erklärung findet. „Der Gastliche“ (V. 7) ist Ζεὺς ξένιος, der Beschützer der reisenden Fremdlinge.

Str. 4. Mit V. 1 vgl. die Stelle im Lied von der Glocke: „Munter fördert seine Schritte fern im wilden Forst der Wanderer u. s. w.“ Das Wort „gedrang“ (V. 3) bedeutet nach Saupe im Oberdeutschen eng, z. B. eine gedrange Stube; vgl. Wielands Oberon V, 81 „Und Fatme, so gedrang an Scherasmin sich schmiegte“. Schiller zog aus einem sehr richtigen Gefühl in der Poesie die kurzen kräftigen, wenn gleich weniger gebräuchlichen Adjektive, wie hier gedrang, und anderswo wohlgestalt u. dgl. den üblichern Participialformen gedrungen, wohlgestaltet u. s. w. vor. An dem Gegensatz in V. 7 f. könnte der Kenner des Altertums es bedenklich finden, bei einem gebildeten Griechen keine gymnastische Erziehung vorauszusetzen; V. 8 soll wohl nur heißen: Er brachte es nie so weit, einen kräftigen Bogen spannen zu können.

Str. 5. V. 3 erinnert an die Verse in der Bürgschaft (Str. 7):

> Wie weit er auch spähet und blicket,
> Und die Stimme, die rufende, schicket.

„Wo“ in V. 8 braucht nicht auf „Boden“ (V. 6) bezogen zu werden; es gehört zu „hier“ (V. 5) oder zu einem in Gedanken zu ergänzendem hier. Die in der letzten Strophenhälfte angeführten Umstände, welche dem Sterbenden die Bitterkeit des Todes erhöhen, entsprechen allerdings, zumal der letzte, der Denkweise der Griechen; doch vermißt man vielleicht ungern den Umstand, daß er keine baldige Bestattung hoffen darf. Mit V. 6 vergleicht Boxberger die Jungfrau von Orleans II, 7:

O schwer ist's in der Fremde sterben unbeweint

und mit dem Ausdruck „böser Buben“ (V. 7) die biblische Stelle Spr. 1, 10.

Str. 6. Man hat gefragt, warum dem Sänger die Stimmen der Kraniche, der befreundeten Reisegefährten, „furchtbar“ (V. 4) erklingen. Der Dichter wollte wohl andeuten, daß sie wie schreckliche Klagen, racheverheißend, den Mördern drohend erschien, wodurch es sich auch näher motiviert, daß er sie zu Anklägern aufrief. Schiller scheint über die Kraniche in der Encyklopädie von Krünitz Auskunft gesucht zu haben, wo es von ihnen heißt: „Sie können ein fürchterliches Geschrei machen .... Ist man ihnen nahe, so wird man von dem Geschrei fast ganz übertäubt.“

Str. 7. Nach Plutarch erfolgte die Entdeckung erst lange Zeit nach dem Verschwinden des Ibykus. Schiller drängte alles in einen kürzern Zeitraum zusammen, ließ eines sich unmittelbar ans andere reihen, und brachte so, was wir ihn oben Kontinuität nennen hörten, in die Fabel. Der Participialsatz „obgleich entstellt von Wunden“ in V. 3 ist zu mißbilligen. Logisch muß er, der grammatischen Regel zuwider, auf „die Züge“ in V. 4 bezogen werden, ein Übelstand, der durch das Zwischenschieben des Subjekts „der Gastfreund“ zwischen „die Züge“ und den zugehörigen Bestimmungssatz noch erhöht wird. „Und“ (V. 5) im Beginn der Rede deutet an, daß wir mitten in eine Gedankenreihe treten; vgl. den Anfang des Gedichtes Gunst des Augenblicks („Und so finden wir uns wieder“). Es ist kein Anstoß daran zu nehmen, daß in V. 6 „Der Fichte Kranz“, der erst später zu diesem Zweck gebraucht wurde, statt des zu Ibykus Zeit angewandten Eppichkranzes gewählt ist. An V. 8 ist nichts zu tadeln; man braucht nicht mit Götzinger diesen Participialsatz auf den Accusativ „des Sängers Schläfe“ zu beziehen; die grammatisch richtige Beziehung auf das bei „hoffte“ (V. 6) aus V. 5 zu ergänzende „ich“ giebt sogar einen bessern Sinn: Indem ich durch den Abglanz deines Ruhms mitverklärt wurde. — Entweder hier, oder in Str. 5, und auch weiterhin muß bei der Umarbeitung des Gedichtes manches hinzugekommen sein, da Goethe die jetzige Str. 18 als Str. 14 des Stücks in seiner ersten Gestalt bezeichnet.

Str. 8. „Poseidons Fest“ (V. 2) heißen die isthmischen Spiele, weil sie ihm zu Ehren gefeiert wurden. „Prytanen“ (V. 5) war der Name der höchsten obrigkeitlichen Personen in Korinth, wie

in mehrern griechischen Freistaaten. Daß sie zur Zeit der Ermordung des Ibykus in Korinth nicht gerade diesen Namen führten, durfte der Dichter unberücksichtigt lassen. „Manen“ (V. 7), bei den Römern die Seelen der Abgeschiedenen. An den drei letzten Versen tadelt Götzinger zweierlei, beides, wie mir scheint, mit gleich wenig Grund. Er findet erstens die Verbindung „des Volkes Wut fordert, des Erschlagenen Manen zu rächen“ falsch; denn dies heiße, das Volk verlange selbst den Mord zu rächen, während der Zusammenhang erfordere: Das Volk verlangt, daß der Prytan den Mord räche. Was heißt denn aber z. B.: Der Feldherr gebietet den Fluß zu überschreiten? Doch wohl: er gebietet, daß der Fluß überschritten werde. Was hindert uns nun, hier die Verbindung eben so aufzufassen: Die Volkswut fordert, daß des Erschlagenen Manen gerächt und gesühnt werden? Dann sei auch die Zusammenziehung der beiden abgekürzten Substantivsätze in V. 6 f. fehlerhaft; es müsse entweder heißen: Des Erschlagenen Manen zu rächen und mit des Mörders Blut zu sühnen — oder: Zu rächen des Erschlagenen Manen und sie zu sühnen u. s. w. Darauf läßt sich erwidern: Dem Dichter ist die Inversion und das Asyndeton erlaubt; warum nicht auch die Vereinigung beider, wenn dadurch keine Dunkelheit entsteht?

Str. 9. Der Participialsatz in V. 3 reiht sich entweder an den Genetiv „der Völker“ (V. 2), oder an den Dativ „Gedränge“; beides mißbilligt die Grammatik; doch ist eine solche Freiheit, wo sie keine Undeutlichkeit veranlaßt, dem Dichter wohl zu gestatten. Zu V. 7 f. vgl. Klage der Ceres Str. 2, V. 3 nebst den zugehörigen Bemerkungen.

Str. 10 führt uns auf eine sehr geschickte, ungezwungene Weise ins Theater und knüpft so an die überlieferte Erzählung den Teil der Ballade, der ganz besonders „die Stimmung für den Effekt“ erzeugen soll. Sogleich hebt sich auch die Sprache, und die folgende Strophe beginnt in festlichern Klängen; die vier letzten Verse derselben können den schönsten und malerischsten unsrer Poesie zur Seite gestellt werden.

Str. 11. Die Theater, nächst den Tempelbauten die ansehnlichsten öffentlichen Gebäude im Altertum, waren, wo es anging, an einem Berghang mit der Aussicht aufs Meer angelegt und unbedeckt. Die Form war ein Halbkreis. Hauptteile waren: 1) die Bühne, den Durchmesser entlang; 2) die Zuschauersitze, halbzirkelförmige Reihen, in immer höhern konzentrischen Bogen sich hintereinander

erhebend; 3) die Orchestra, zwischen den beiden vorigen Teilen, niedriger als die Bühne, mit der Thymele, einer altarähnlichen, bis zur Bühnenhöhe ansteigenden Erhöhung. „Der Bühne Stützen“ (V. 2) sind verwechselt mit den Säulen, worauf die Zuschauersitze ruhen. Die meisten Ausgaben ziehen V. 5 als nähere Bestimmung zu „der Griechen Völker“ (V. 4) und setzen demnach ein Semikolon nach demselben. Von den Deklamatoren hört man dagegen die Strophe gewöhnlich so zerlegen, daß V. 5 zu dem in V. 6 folgenden „Bau“ gehörig erscheint. In der That wird dadurch die Strophe schöner symmetrisch geteilt; und eine logische Notwendigkeit, den Vers der ersten Halbstrophe anzuknüpfen, kann ich nicht finden.

Str. 12. „Theseus Stadt“, Athen, zuerst nur aus Burg Kekropia (vgl. unten die Varianten) bestehend, um welche Theseus die Zerstreutlebenden vereinigte. „Aulis“, ein Flecken in Böotien, bekannt als Abfahrtsort der gegen Troja ziehenden Griechenflotte. „Phocis“, Gebirgsländchen zwischen Thessalien und dem korinthischen Busen, mit dem berühmten Delphi. Der Chor (V. 8) war ein Hauptteil des griechischen Dramas, ja die Wurzel, woraus dieses sich entwickelte. Poesie, Musik, Tanz und scenische Pracht vereinigte sich, ihn zu einem ergreifenden Ganzen zu machen.

Str. 13. Das Erscheinen des Furienchors dürfte schwerlich „nach alter Sitte“ (V. 1) dargestellt sein. Die Eumenidenchöre der Alten traten nicht „mit langsam abgemessnem Schritte“ auf, vielmehr spähend, haschend, fangbegierig daherstürmend, wozu Str. 14, V. 1 „Ein schwarzer Mantel schlägt die Lenden“ recht gut paßt. Ganz anders als hier, schildert auch Schiller ihr Auftreten in der Braut von Messina:

Eherner Füße
Rauschen vernehm' ich,
Höllischer Schlangen
Zischendes Tönen,
Ich erkenne der Furien Schritt!
Stürzet ein, ihr Wände!
Versink', o Schwelle,
Unter der schrecklichen Füße Tritt!

Das Hervortreten des Chors aus dem Hintergrunde, das Umwandeln des Theaterrundes und das spätere Verschwinden im Hintergrund (Str. 18, V. 8) verträgt sich nicht mit der Einrichtung des griechischen Theaters; der Chor pflegte linksher durch ein Bogen-

thor aufzutreten und blieb in der Regel in der Orchestra. Hoffmeister vermutet, daß Schiller hierin mit Fleiß abgewichen sei, „Böttiger", sagt er, „wird ihn doch wohl über die Einrichtung des alten Theaters belehrt haben." Aus einem Briefe an Böttiger sehen wir aber, daß es nur solche Verstöße (gegen das griechische Altertum) angegeben haben wollte, die man auch einem Dichter nicht verzeihen könne. Er brachte hierdurch den Chor unsrer Vorstellung von auf- und abtretenden Personen näher, wodurch er ihn seinen Lesern verständlicher und anschaulicher machte, und er gewann durch das Verschwinden des Chors einen leeren und stillen Zeitpunkt, in welchem allein der laute Schrei des Mörders von allen Anwesenden gehört werden konnte." Das Particip „umwandelnd" (V. 4) hat mit dem Hauptverbum seine Rolle vertauscht: Hervorgetreten umwandeln sie u. s. w. „Das Riesenmaß der Leiber" (V. 7) wurde von den Schauspielern durch eine Art hoher Schuhe, den Kothurn, hervorgebracht.

Str. 14. In den zerstreuten Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände schildert Schiller die Furien mit ähnlichen Zügen, wie hier: „Es giebt in der griechischen Fabellehre kein fürchterlicheres und zugleich häßlicheres Bild als die Furien, wenn sie aus dem Orkus heraufsteigen, um einen Verbrecher zu verfolgen. Ein scheußlich verzerrtes Gesicht, hagre Figuren, ein Kopf, der statt der Haare mit Schlangen bedeckt ist, u. s. w." Auch „wie sie die Fackel in ihren Händen schwingen" wird dort hervorgehoben. Vergleiche Goethes meisterhafte Schilderung der Furien im 3. Akt der Iphigenie. Für den Erinyengesang hat Schiller die meisten Züge aus einem Chor in Äschylus Eumeniden, und zwar nach W. Humboldts Übersetzung, entlehnt, aber, wie Hoffmeister sagt, so kunstvoll in die moderne Dichtungsform eingewoben, daß das Entlehnte neu erscheint, und doch nichts von seiner ursprünglichen Größe und Kraft verloren hat. Wir werden im folgenden die nachgebildeten Stellen angeben.

Str. 15. Die in dieser Strophe benutzte Stelle des Äschylus lautet in der Humboldtschen Übertragung:

> . . . . Sinnberaubend,
> Herzzerrüttend, wahnsinnhauchend
> Schallt der Hymnos der Erinyen,
> Seelenfesselnd, sonder Leier
> Und des Hörers Mark verzehrend.

Bemerkenswert ist das Particip „gedreht“ (V. 1) statt sich drehend. Obwohl Passiv und Reflexiv nahe verwandt sind und bisweilen einander vertreten, stößt man sich hier doch an dem Ausdruck.

Str. 16. Bei Äschylus:

Denn wer in schuldloser Reinheit
Seine Hände bewahret,
Den besucht nie unser Zorn;
Fern von Unglück durchwallt er das Leben.
Aber wer, wie dieser (Orest), frevelnd
Hände des Mordes birgt,
Dem gesellen wir uns rächend bei . . .

Wie bei Schiller die Eumeniden sich „Geschlecht der Nacht“ nennen, so ruft ihr Chor bei Äschylus: „Mutter, die du mich gebarst, o Mutter Nacht!“. Die Verbindung in V. 5 ist sehr kühn; sie steht für: Doch Wehe, Weh dem, der verstohlen u. s. w. Man übersehe nicht die Lautmalerei, zumal in den Vokalen der letzten Strophenhälfte.

Str. 17. Bei Äschylus:

Plötzlich aus der Höhe stoßend,
Hemmen wir des flücht'gen
Bösewichts unsichern Schritt.
Unter seiner Unthat Bürde
Wankt im irren Lauf sein Fuß . . .

und an einer Stelle singt der Chor, es sei auferlegt,

. . . . wessen Frevlerarm
Mordend unschuldvolles Blut verspritzt,
Dem zu folgen, bis er zu den
Schatten wallet; aber sterbend
Wird er nicht der Bande ledig.

Die Inversion im Nachsatze (V. 2 „Geflügelt sind wir da“ statt: so sind wir geflügelt da) ist eine Lieblingswendung unsers Dichters, um das plötzliche Eintreten einer Handlung darzustellen; vgl. z. B. im Kampf mit dem Drachen (Str. 18):

Kaum seh' ich mich im ebnen Plan,
Flugs schlagen meine Doggen an.

Vgl. ferner ebendaselbst Str. 12, V. 9; Str. 21, V. 2.

Str. 18. An diese Strophe schloß sich ursprünglich die jetzige Str. 20 an. Goethe schrieb darüber an Schiller: „Ich würde nach

dem 14. Verse (der jetzigen Str. 18), wo die Erinyen sich zurückgezogen haben, noch einen Vers (eine Strophe) einrücken, um die Gemütsstimmung des Volks, in welche der Inhalt des Chors sie versetzt, darzustellen und von den ernsten Betrachtungen der Guten zu der gleichzeitigen Zerstreuung der Ruchlosen übergehen und dann den Mörder zwar dumm, roh und laut, aber doch nur dem Kreise der Nachbarn vernehmlich seine gaffende Bemerkung ausrufen lassen. Daraus entstünden zwischen ihm und den zunächst Sitzenden Händel, dadurch würde das Volk aufmerksam u. s. w. Auf diesem Wege, sowie durch den Zug der Kraniche, würde alles ganz ins Natürliche gespielt, und nach meiner Empfindung die Wirkung erhöht, da jetzt der 15. Vers (die jetzige Str. 20) zu laut und bedeutend anfängt, und man fast etwas anderes erwartet." Dem ersten Teil dieses Vorschlags entsprach Schiller durch Hinzudichtung der nächstfolgenden Strophe.

Str. 19. In meiner ersten Erläuterung dieses Gedichts (Progr. des Gymnas. zu Emmerich 1835) deutete ich in dieser Strophe alles auf die Erinyen; sie hielt ich für „die furchtbare Macht, die richtend im Verborgenen wacht;" sie sind ja die personifizierten Qualen des bösen Gewissens, das den Frevler verurteilt und straft, auch wenn er vor der Welt unentdeckt bleibt; sie verkünden sich dem tiefen Herzen (V. 7), verbergen sich aber vor dem Sonnenlicht. Später trat ich der Erklärung Hoffmeisters bei, der die Strophe auf die Nemesis bezieht. „Der Chorgesang," sagt er, „versinnlicht, durch Reigentanz und scenische Darstellung verstärkt, die furchtbare Macht der vergeltenden Gerechtigkeit, welche dem Verbrecher auf eine geheimnisvolle Weise sein Schicksal bereitet, und welche der Mensch ohne die Veranschaulichung der Kunst nur in seinem Innern vernimmt." Voxberger verweist auf die Schilderung des Schicksals in der Macht des Gesanges, das geheimnisvoll, nach Geisterweise, mit Gigantenschritt hereinstürmt, und vor dem jede Larve fällt. — Das Hinzukommen dieser Strophe war ein bedeutender Gewinn für das Gedicht. Wir geben uns nun mit den Zuschauern im Theater noch eine Zeit lang dem Eindruck des grausig prächtigen Chorgesanges hin, und werden durch den plötzlich in die Stille hereinschallenden Ruf des Mörders um so mehr überrascht, je tiefer wir uns in die ernsten Gefühle versenkt hatten.

Str. 20. Ehe ich Schillers Briefwechsel mit Goethe kannte, hegte ich, obwohl der Ton des Zurufs V. 3 f. mich befremdete, keinen Zweifel, daß der Ausruf des Mörders ihm durch die Seelen-

angst, in die ihn der Erinyenchor in Verbindung mit den zufällig erscheinenden Kranichen versetzte, entrissen worden sei. Um so mehr überraschte mich Schillers eigene Erklärung über die Gemütsstimmung des Mörders: „Das Stück hat ihn zwar nicht eigentlich gerührt und zerknirscht, das ist meine Meinung nicht; aber es hat ihn an seine That und also auch an das, was dabei vorgekommen, erinnert; sein Gemüt ist davon frappiert, die Erscheinung der Kraniche muß ihn also in diesem Augenblicke überraschen. Er ist ein roher, dummer Kerl, über den der momentane Eindruck alle Gewalt hat; der laute Ausruf ist unter diesen Umständen natürlich.“ Ich gestehe, daß durch eine solche Auffassung diese Partie des Stücks für mich an Interesse und Bedeutung viel einbüßt. Macht es nicht einen unangenehmen Eindruck, gerade in dem Mörder, auf dessen Zerknirschung das Chorlied berechnet scheint, eine Ausnahme von der ergreifenden Wirkung des Gesanges wahrzunehmen, welche der Dichter vorher als so allgemein dargestellt hat („Jede Brust bebet und huldiget der furchtbarn Macht u. s. w.“)? Ja, es scheint, daß sich der Dichter den Mörder nicht sowohl durch die Macht der Poesie in dem erhabenen Chorgesange, als durch die dramatische Handlung (er sagt „das Stück“) getroffen, oder vielmehr an die Mordthat „erinnert“ dachte, als habe er eines Raubmörders Herz notwendig zu verhärtet geglaubt, um für den Zauber der Poesie empfänglich zu sein. Aber wird dadurch nicht unser Begriff von der Macht des Gesanges, vor der „jede Larve fällt, jedes Werk der Lüge schwindet,“ herabgestimmt? Steigert es nicht dagegen unsere Idee von den Wirkungen der dramatischen Kunst zu einer erhabenen Höhe, wenn wir selbst den rohen Raubmörder durch die Lebendigkeit und Kraft verwirrt und zermalmt sehen, womit sie den in seinem Busen gefesselten Furien ihm vor die äußern Sinne führt? Mag Schiller immerhin des Mörders Gemütszustand in der oben angegebenen Art sich vorgestellt haben, so weit meine Beobachtung reicht, fand ich bei unbefangenen Lesern keine andere Auffassung, als daß sinnverwirrende Herzensangst, durch den „markverzehrenden“ Gesang der Erinyen erzeugt, dem Mörder den verräterischen Ruf entpreßte. — „Auf den höchsten Stufen“ (V. 1) hat der Dichter mit besonderer Absicht gesagt. „Da ich,“ schrieb er an Goethe, „den Mörder oben sitzend annehme, wo das gemeine Volk seinen Platz hat, so kann er erstlich die Kraniche früher sehen, ehe sie über der Mitte des Theaters schweben; dadurch gewinne ich, daß der Ausruf der wirklichen Erscheinung der Kraniche vorhergehen kann, worauf hier viel ankommt, und daß also

die wirkliche Erscheinung derselben bedeutender wird. Ich gewinne zweitens, daß er, wenn er oben ruft, besser gehört werden kann; denn nun ist es gar nicht unwahrscheinlich, daß ihn das ganze Haus schreien hört, wenn gleich nicht alle seine Worte verstehen." Den zweiten Gewinn möchte ein Akustiker schwerlich gelten lassen; die Stille, die „wie des Todes Schweigen" in diesem Augenblick über dem ganzen Hause ruht, läßt alle den Schrei des Mörders vernehmen.

Str. 21. Wir sehen hier, daß Schiller Goethes Wünsche inbetreff der Art, wie das Volk auf die Mörder aufmerksam zu machen sei, unerfüllt gelassen hat. „Lasse ich," antwortete er Goethe, „den Ausruf des Mörders nur von den nächsten Zuschauern gehört werden und unter diesen eine Bewegung entstehen, die sich dem Ganzen nebst ihrer Veranlassung erst mitteilt, so bürde ich mir ein Detail auf, das mich hier, bei so ungeduldig forteilender Erwartung, gar zu sehr embarrassiert, die Masse schwächt und die Aufmerksamkeit teilt." Später fügte er noch hinzu: „Dem Eindruck selbst, den seine Exklamation macht, habe ich noch eine Strophe gewidmet; aber die wirkliche Entdeckung der That, als Folge jenes Schreis, wollte ich mit Fleiß nicht umständlicher darstellen."

Str. 22 ist die eben erwähnte neu hinzugekommene Strophe, die „den Eindruck der Exklamation" des Mörders auf die Hörer schildert.

Str. 23. Man hat neuerdings den Schluß als „ganz übereilt" bezeichnet. Schiller giebt auf diesen Vorwurf selbst die Antwort in dem zuletzt angegebenen Briefe: „Sobald der Weg zur Auffindung des Mörders geöffnet ist — und das leistet der Ausruf nebst dem darauf folgenden verlegenen Schrecken — so ist die Ballade aus; das andere ist nichts mehr für den Poeten."

„So ist also," schließen wir mit Hoffmeisters Worten, „das zur Wahrheit geworden, was der Dichter schon vor acht Jahren in den Künstlern:

> Vom Eumenidenchor geschrecket,
> Zeigt sich der Mord, auch nie entdecket,
> Das Los des Todes aus dem Lied —

von der Dichtkunst rühmte; und er hat diese lang in ihm schlummernde Idee in der Ballade auf eine herrliche Weise dargestellt." Gewiß, Welker schlägt den Wert des Stückes nicht hoch genug an, wenn er es „unterhaltend, rührend, aber (weil es das Wunderbare ins Natürliche herabziehe) nicht mehr an sich bedeutsam, noch

erschütternd und warnungsvoll" nennt. Schiller hat freilich auf das Wunderbare im gewöhnlichen Sinne des Wortes verzichtet, aber das echte Wunderbare in der Menschenbrust, das auch der gereifte Verstand, das aufgeklärteste Zeitalter anerkennen muß, aber nicht deuten kann, die Herzensunruh, die den am Leben seines Mitmenschen Frevelnden ergreift und foltert, bis sie ihn zum Geständnis der Unthat zwingt, dasjenige Wunderbare, welches doch zuletzt die Wurzel des Wunderbaren im Volkssinne ist, hat der Dichter um so wahrer und treffender veranschaulicht. Das Gedicht ist bedeutsam, indem es zeigt, daß alles, was die Tiefe des menschlichen Herzens aufzuregen imstande ist, wie Musik, Poesie, Kunst überhaupt, auch die tiefversenkte Blutschuld an die Oberfläche lockt und verrät; das Gedicht ist erschütternd, indem es die Qualen des schuldbeladnen Gemütes furchtbar versinnlicht; es ist warnungsvoll, indem es darthut, daß dasjenige, worin der reine Mensch einen erhabenen Genuß findet, den Frevler mit der höchsten Gefahr bedroht.

Auch Körners Ausstellungen an dem Gedicht darf man nicht gelten lassen. Wie am Ring des Polykrates, so tadelt er auch hier „eine gewisse Trockenheit" und vermißt eine menschliche Hauptfigur, welche die Beleuchtung auf sich koncentriere. Den armen Ibykus, meint er, habe man über der lebendig geschilderten griechischen Volksversammlung und dem tragischen Chor ganz vergessen, wenn seine Kraniche gezogen kommen. Vielmehr hat Schiller unser Interesse für den Ibykus hinreichend lebhaft zu erregen und zu unterhalten gewußt, wenn er ihn gleich bald nach seinem Auftreten sterben läßt. Auf echt poetische Weise hat er seine Bedeutsamkeit durch den Eindruck veranschaulicht, den die Todeskunde auf alle Griechen macht. Und der tragische Chor entrückt ihn keineswegs ganz unserm Gefühl; besteht doch dieser Chor aus den bluträchenden Eumeniden, die ein drohendes Wehe ausrufen über den, der des Mordes schwere That vollbracht.

Abweichender Lesarten sind nur wenige zu bemerken. Im Manuskript der projektierten Prachtausgabe der Gedichte ist der Zusatz zur Überschrift „Ballade" ausgestrichen. Ebendaselbst hat Schiller eigenhändig in Str. 12, V. 3 „Von Theseus Stadt" in „Von Kekrops Stadt", und in Str. 15, V. 4 „um den Sünder" in „um den Frevler" verändert. — Im Musenalmanach für 1789 beginnt Str. 1, V. 7 „So wandert er" (statt „So wandert' er") und in Str. 8, V. 3 steht „bei Neptunus (statt Poseidons) Feste."

6. Der Gang nach dem Eisenhammer.

Über die Entstehungszeit des Gedichtes giebt ein Brief Schillers an Göthe vom 22. September 1797 Auskunft. „Die letzten acht Tage," heißt es dort, „habe ich für den Almanach nicht verloren. Der Zufall führte mir noch (d. h. eben vor dem Abschluß des Almanachs) ein recht artiges Thema zu einer Ballade zu, die auch größtenteils fertig ist und den Almanach wie ich glaube, nicht unwürdig beschließt. Sie besteht aus 24 achtzeiligen Strophen und ist überschrieben der Gang nach dem Eisenhammer, woraus Sie sehen, daß ich auch das Feuerelement mir vindiziere, nachdem ich Wasser und Luft bereist habe." Hiernach hatte er zuerst das Gedicht etwas kürzer angelegt, denn es besteht aus 30 Strophen. Wahrscheinlich war ursprünglich die Beschreibung des Messedienens (Str. 20—24), vielleicht auch die Einleitung und die Schilderung des Eisenhammers minder ausführlich gehalten. Nach Schillers eigenhändigen Notizen wurde das Ganze am 25. September beendigt.

Des Dichters Quelle war, wie Götzinger nachgewiesen hat, die Novellensammlung Les Contemporains (1780) von Rétif de la Bretonne, in deren neunter Novelle La fille garçon die Geschichte als Einschiebsel vorkommt. Sie lautet hier: Ein gottesfürchtiger junger Mann Namens Champagne war Bedienter im Hause der Gräfin von K..., deren steinreicher Gemahl in der Gegend von Vannes oder Quimper Eisenhämmer besaß. Dieser treue Bediente erblickte, wie der h. Paulus sagt, in seiner Herrschaft Gott, und so war er stets diensteifrig, und würde es gegen den Grafen nicht minder als gegen die Gräfin gewesen sein, hätte er nicht im Dienst der letztern gestanden. Seine Sorgfalt und Aufmerksamkeit war so groß, daß er jeden ihrer Wünsche zu erraten schien. Die Gräfin bewunderte diesen Diensteifer, und nie versiegte der Quell ihrer Lobeserhebungen, wenn eine ihrer Freundinnen zu Besuch kam. Da er überdies ein schöner Bursche war und sich stets mit der größten Bescheidenheit betrug, so wünschte jeder der Gräfin Glück zu einem solchen Diener. Einer seiner Dienstgenossen, Pinson oder Blero, der Zeuge jener Lobsprüche war, wurde darüber so eifersüchtig, daß er Champagne durch Verleumdung beim Grafen zu stürzen beschloß. Er klagte ihn an, daß er die arglose Gräfin liebe, und gab dem Grafen so viele wahrscheinliche Hindeutungen an, daß dieser ihm zu glauben begann. Zwar suchte er sich mit eigenen Augen von der Wahrheit zu über-

zeugen; aber verblendet durch den boshaften Diener, wie er war, sah er in allem nur Arges. Der Graf machte sich wenig aus dem Leben eines elenden Bedienten, dessen Vergehen ihm so schwer deuchte; er begab sich daher zum Hochöfner in einem seiner Eisenhämmer und sagte zu ihm: Denjenigen, den ich zu dir mit der Frage schicken werde, ob du meinen Auftrag vollführt hast, wirf sofort in deinen Ofen! Nun sind solche Hochöfner die grausamsten, rohesten Geschöpfe, und es war diesem daher der Auftrag herzlich willkommen. Aus Besorgnis aber, ihn allein nicht gehörig zu vollziehen, gesellte er sich einen gleich boshaften Kameraden bei. Am andern Morgen ließ der Graf den Champagne durch Blero rufen und sprach zu ihm: „Champagne, gehe zum Eisenhammer und frage den Hochöfner, ob er meinen Auftrag vollführt hat." — „Sehr wohl, Ihro Gnaden!" antwortete Champagne, und eilte fort, des Herrn Befehl auszurichten. Im Weggehen fiel ihm aber ein: „Du könntest doch bei deiner Dame anfragen, ob sie nicht etwas mit zu bestellen hat." Er kehrte also in das Zimmer der Gräfin zurück und sagte zu ihr: „Wißt, Herrin, daß ich auf Befehl des gnädigen Herrn nach dem Hammer gehen soll, und da ich der gnädigen Frau angehöre, wünsche ich zu erfahren, ob dieselbe etwas zu befehlen habe." — „Nichts, Champagne," erwiderte die Gräfin, „außer etwa, wenn man zufällig zur Messe läuten sollte, wohin ich einiges Unwohlseins wegen nicht gehen kann, so hört sie mit an und betet für mich und Euch zugleich." Dieser Befehl war für Champagne ungemein willkommen; denn ohne ihn hätte er sich bei der Ausführung des Auftrags seines Herrn keine Verzögerung gestatten dürfen. Kaum hatte er das Ende des Dorfs erreicht, als man zur Messe läutete. Nun war es Sommer, und niemand zum Ministrieren bei der Hand, als schwächliche Greise. Champagne erbot sich dazu, setzte die Schenkgefässe in Bereitschaft, reinigte die Sakristei, und als der Priester gekommen, respondierte er andächtiglich. Die Messe dauerte wohl drei Viertelstunden. Darauf setzte er alles wieder an Ort und Stelle, so gut es nur immer ein Sakristan gethan hätte, und eilte dann dem Hammer zu, indem er unterwegs die Gebete vollendete, die er für seine Herrin, den Grafen und sich selbst im Gebetbuch begonnen hatte. Beim Hammer angekommen, sprach er zum Hochöfner: „Habt Ihr vollführt, was Ihro Gnaden Euch aufgetragen?" — „O schon vor einem guten Weilchen," sagte der Kerl lachenden Mundes; „davon ist gar nicht mehr die Rede; es ist so gut, als wäre er seiner Lebtage nie da gewesen." Champagne eilte schnurstracks zu seinem Herrn zurück.

Sobald ihn dieser gewahrte, geriet er in großes Erstaunen und heftigen Zorn. „Wo kommst du her, Schurke?“ rief er. — „Vom Hammer, Ihro Gnaden.“ — „Du hast Dich unterwegs also verweilt?“ — „Nicht im geringsten weiter, gnädiger Herr, als daß ich die gnädige Frau fragte, ob ich unterwegs etwas für sie mit ausrichten könne; da befahl sie mir, die Messe zu hören und für sie mit zu beten, wenn ich für mich betete, und das habe ich gethan, und für Sie auch; ich dachte nicht, daß der Auftrag von Ihro Gnaden so sehr dringend wäre.“ Da versank der Graf in tiefes Sinnen, und nachdem er Champagne gefragt, was man ihm beim Hammer erwidert, entnahm er aus der Antwort, daß der Angeber, den er aus Ungeduld dem Champagne nachgeschickt hatte, beim Hochofen zuerst angekommen und auf der Stelle verbrannt worden war. Er konnte nicht umhin, hier ein göttliches Walten zu erkennen. Sogleich begab er sich mit Champagne zur Gräfin und sprach zu ihr, auf den Jüngling zeigend: „Auf diesen guten Diener verlaßt Euch getrost; denn heute habe ich ihn als einen Liebling Gottes erkannt.“ Und von dem Tage wurde Champagne mit der Verwaltung des ganzen Hauses betraut und lag seinem Amt mit Treu und Redlichkeit ob.*)

Vergleicht man mit dieser Erzählung das Gedicht, so zeigt sich, daß Schiller hier seiner Quelle so genau gefolgt ist, wie kaum in einer andern Ballade. Hierdurch ergab sich schon sogleich für den Anfang eine Verschiedenheit im Vergleich mit der Art, wie seine Balladen gewöhnlich beginnen. Wir werden nicht mitten in die

---

*) Die Sage ist ihrem Hauptkerne nach sehr alt und vermutlich orientalischen Ursprungs. Sie gehört zu den wandernden Sagen, die sich nach Zeit, Örtlichkeit und Volkscharakter mannigfach umzubilden pflegen. In Somadevans Märchensammlung ist der zum Tod Ausersehene ein tugendreicher Brahmane; der König läßt sich von der Königin zur Einwilligung in den Mordplan bereden. Ein Koch wird beauftragt, morgen denjenigen zu schlachten, der zu ihm komme mit den Worten: „Der König wird heute mit der Königin zusammen speisen; darum bereite eilig das Mahl.“ Am andern Morgen befiehlt der König dem Brahmanen, mit diesen Worten das Mahl beim Koch zu bestellen. Auf dem Wege zum Koch begegnet der Brahmane dem Königssohn. Dieser verlangt von ihm die sofortige Besorgung eines Paars goldener Ohrringe. Der Brahmane übernimmt den Auftrag, wofür der Königssohn in die Küche geht, den Auftrag des Königs zu vollziehen, und so wird er statt des Brahmanen geschlachtet. Der König erkennt, als er das Geschehene erfährt, die Wahrheit des Wortes, das der Brahmane täglich wiederholte: „Wer Gutes thut, wird Gutes, wer Böses thut, wird Böses ernten“ und bestimmt ihn zu seinem Nachfolger. Mit mehrfach abweichenden Nebenumständen spielt die Geschichte am Hofe eines ägyptischen Königs, wieder in anderer Gestalt am Hofe des Sultans Selim. Der portugiesische Geschichtschreiber Antonio de Vasconellos verlegt sie an den Hof des Königs Dionysius des Gerechten. Bei ältern französischen, italienischen und deutschen Schriftstellern kehrt sie ihren wesentlichen Zügen nach mehrmals in Versen und in Prosa wieder.

Handlung versetzt, sondern nach Art einer verstandesmäßigen prosaischen Erzählung zunächst mit der Hauptperson und ihren Verhältnissen bekannt gemacht. In dieser Beziehung nähert sich nur Hero und Leander (Str. 2—8) einigermaßen unserer Ballade. Auch weiterhin folgt die Darstellung genau dem Gang der Ereignisse; es wird nicht dem gewöhnlichen dramatischen Balladenstil des Dichters gemäß das räumlich und zeitlich Zerstreute in eine Scene zusammengezogen; die Handlung spinnt sich durch zwei Tage hindurch und wechselt von Ort zu Ort. Diese epische Darstellungsweise scheint hier ganz an der Stelle, da Fridolin kein streitender dramatischer Held ist, sondern sich leidend verhält; und der schlichte, ruhige, mildwarme volkstümliche Ton, der sich damit verbindet, entspricht vortrefflich der tief aus dem religiösen Volkssinne geschöpften Grundidee des Ganzen: Die fromme Unschuld steht unter Gottes Schutz, und boshafte Verleumdung gräbt sich selbst eine Grube. Verzichtete nun der Dichter hier auf die Herstellung einer scenischen Einheit, so bewahrte er dafür um so sorgfältiger die Kontinuität der Handlung. Aus diesem Grunde schon schildert er uns nicht den grauenvollen Untergang des Verleumders, wie dies in andern Darstellungen der Sage ausführlich geschieht; er hätte zu diesem Zweck den Haupthelden des Stücks auf einige Zeit verlassen und so die Stetigkeit der Erzählung stören müssen. Doch mag auch, wie Hoffmeister bemerkt, die Schilderung solcher Mordscenen dem Zartgefühl des ideell gestimmten Dichters widerstanden haben; er pflegte dergleichen der ahnenden Phantasie des Lesers zu überlassen, und dieser nur durch einen flüchtig andeutenden Zug, wie hier durch die Verse „Und grinzend zerren sie den Mund u. s. w." (Str. 25, V. 5 ff.) einen Anstoß zu geben. Nach den einleitenden drei ersten Strophen tritt zuerst Robert in den Vordergrund, dann mit Str. 11 der Graf; von Str. 16 an bis zu Ende bildet Fridolin die Hauptfigur, und sein Gegner Robert tritt ganz zurück. Hier schreitet überall die Handlung stetig und rasch fort mit Ausnahme der weitläufigen Schilderung der Messe. Der Dichter hat sich ihrer kunstreich als eines retardierenden Motivs bedient, ähnlich wie im Taucher der Stelle: „Und stille wird's über dem Wasserschlund u. s. w.;" während dieser harmlosen Vorgänge im Vordergrunde spielt sich hinter den Coulissen eine grausige Handlung ab.

Überblicken wir die wenigen und kleinen Veränderungen, die Schiller an dem überlieferten Stoffe vornahm, so fällt zunächst die Verlegung des Schauplatzes nach dem Elsaß auf. Vielleicht rückte

ihn der Dichter von französischem Boden auf ursprünglich deutschen, um seinem Haupthelden wenigstens, in welchem sich die deutsche Tugend frommer Pflichttreue so rührend darstellt, einen deutschen Namen, und zwar einen bedeutungsvollen beilegen zu können; denn Fridolin ist das schweizerische Diminutiv für Fried oder Gottfried, auch der Name eines Heiligen. Den Namen Robert wählte der Dichter wohl, wie Boxberger bemerkt, weil dieser (aus Rupprecht entstandene) Name für böse Menschen überhaupt, besonders für böse Jäger beliebt war, wie denn auch der Jägerbursche in Schillers „Verbrecher aus verlorner Ehre“ Robert heißt, und der „Freischütz“ bei den Franzosen Robert du bois genannt wird. Daß es im Elsaß nie Grafen von Saverne oder Zabern gegeben hat, ließ sich der Dichter nicht anfechten, oder wußte es auch vielleicht nicht. Wie dem Grafen, so gab er auch der Gräfin einen an das französische anklingenden Namen: Kunigonde (Cunégonde). Götzinger hebt hervor, daß unsere Ballade die einzige von Schiller ist, in welcher alle Hauptpersonen Namen haben, so wie es auch diejenige ist, worin die Charaktere die meiste Individualität besitzen. — Ein Zusatz zu dem überkommenen Stoffe sind die Verse (Str. 10), die Fridolin geschrieben haben soll. Dem Dichter mochte mit Recht die Motivierung der Leichtgläubigkeit des Grafen, wie sie in der Quelle vorlag, unzureichend erscheinen; er erdachte daher dieses Motiv. Ob aber dasselbe dem schlichten Charakter des Märchens recht angemessen sei, darf man mit Götzinger bezweifeln. Eine andere kleine Abweichung von der Quelle zeigt Str. 13, wo der Graf, statt an den Hochöfner, sich an zwei Knechte wendet. Schiller suchte vermutlich dadurch der Abkürzung wegen das in der Quelle erzählte Zugesellen eines zweiten gleich boshaften Kameraden zu umgehen. Einen Übelstand aber, der schon in der Quelle lag, ließ er dabei unberücksichtigt. Wie Rétif von mehreren Eisenhämmern spricht, die der Graf besaß, so auch Schiller in Str. 11, V. 3 („in hoher Öfen Glut“); wenn der Graf nun bloß den beiden bei einem der Hochöfen dienenden Knechten den Auftrag erteilt hat, so mußte er dem Fridolin den rechten Ofen näher bezeichnen. Als eine beifallswürdige Änderung ist es zu betrachten, daß in Str. 17, V. 4 statt des eigenen Unwohlseins der Gräfin die Krankheit ihres Sohnes eingeführt ist.

Hoffmeister tadelt es, daß die Gräfin ihrem Diener aufträgt, für sie die Messe zu hören, und Fridolin sich doch nicht durch diesen Auftrag, sondern durch ein Sprichwort (Str. 19, V. 1 f.) be-

stimmen läßt, in das Gotteshaus zu treten. „In der Kirche selbst,“ sind Hoffmeisters Worte, „ist er des eigentlichen Zweckes, warum er hineingehen sollte, gar nicht mehr eingedenk; wenigstens wird es nachher nur beiläufig gesagt, daß er für die Gräfin gebetet habe, was zum Teil wohl unterwegs nach der Eisenhütte geschehen sein mochte. So wird die Rettung der Unschuld einmal durch die treue Befolgung jenes frommen Spruchs, und das andere Mal durch die Anhänglichkeit an seine Gebieterin bewirkt. Es ist nicht zu leugnen, daß durch diesen Widerspruch der Motive der Eindruck auf den Leser getrübt wird.“ Nach meiner Beobachtung nehmen unbefangene Leser an dieser Stelle keinen Anstoß. Wenn Fridolin in Str. 19 beim Eintritt ins Gotteshaus die Worte spricht: „Dem lieben Gotte weich nicht aus u. s. w.,“ so geschieht dies wohl nur des zufälligen Zusammentreffens wegen, daß der liebe Gott ihn rief, eben als sein Weg ihn am Gotteshause vorbeiführte, oder vielleicht auch, um ein leises Bedenken darüber, daß er mit der Ausführung des vom Grafen erhaltenen Auftrags zögere, zu beschwichtigen. Letzteres ist nicht unwahrscheinlich, da in Str. 20 ein Spruch eingestreut ist, aus dem der Wunsch nach Selbstberuhigung noch deutlicher hervorblickt: „Das ist kein Aufenthalt, was fördert himmelan.“

Die bewundernswürdige Kunst in der Schilderung äußerer Erscheinungen, von der uns Schiller besonders in seinen Balladen so viele Proben gegeben, zeigt sich in unserm Gedichte an dem Gemälde des Eisenhammers (Str. 11 f.), das ein würdiges Gegenstück zur Beschreibung des Strudels im Taucher bildet. Hier wie dort ist die Sprache reich an onomatopoetischen Elementen, z. B. in Str. 11, V. 7 f., wo neben anderm die Allitteration der Lippenbuchstaben (Funke, Bälge, blasen, Felsen, verglasen) kräftig wirkt, und in Str. 12, V. 5 f., wo die an sich unschöne Häufung harter Konsonanten (Werke, klappern, Nacht, Tag, Takt, pocht) eben so ausdrucksvoll ist, als etwa im Lied von der Glocke in den Versen:

> Und treiben mit Entsetzen Scherz;
> Noch zuckend mit des Panthers Zähnen
> Zerreißen sie des Feindes Herz.

Über einzelnes das Sprachliche und Sachliche Betreffende bemerken wir folgendes: In Str. 1 ist der Zusammenhang zwischen V. 5 und 6 f. dieser: Die Gräfin war eine sanfte und gute Dame, und so mußte ihrem Diener der Gehorsam leicht werden; aber auch wenn er eine launische und übermütige Gebieterin gehabt hätte,

würde er doch um Gottes willen ihre Befehle freudig erfüllt haben, nach der Vorschrift 1. Petri 12, 18: „Ihr Knechte, seid unterthan mit aller Furcht den Herren, nicht allein den gütigen und gelinden, sondern auch den wunderlichen.“ — „Die Vesper“ in Str. 2, V. 2 bezeichnet, wie im Glockenlied (V. 272: „Ledig aller Pflicht, hört der Bursch die Vesper schlagen.“) die Abendstunde, wo in katholischen Kirchen das Angelusläuten beginnt. Die Auslassung des Pronomens am Anfange von V. 7 („Und meinte“) ist ganz im Charakter der volkstümlichen Erzählung und kehrt im Gedichte mehrmals wieder. Den Ausdruck „seiner Pflicht zu fehlen“ hält Götzinger für entsprechend dem Lutherschen „des Weges fehlen“; ich glaube, daß Pflicht als Dativ aufzufassen und die Konstruktion der französischen in manquer à son devoir nachgebildet ist, wie denn französierende Wendungen bei Schiller nicht selten sind. — In Str. 4 ist die Beziehung der abgekürzten Adjektivsätze „rasch zur That u. s. w.“ (V. 5 f.) auf den Dativ „Grafen“ mißfällig; auch stört es, daß „Rat“ durch keine Flexionssilbe sich als Dativ kennzeichnet. Der Adverbialsatz in V. 7 („Als einst vom Jagen heim sie kamen“) hinkt allerdings etwas nach; aber solche kleine Nachlässigkeiten charakterisieren die Volkssprache. Ebenso verhält es sich mit dem Asyndeton des Schlußverses der Strophe. — In Str. 6 ist vielleicht dem Dichter unbewußt eine schöne Alliteration der Lippenbuchstaben in V. 3 und 4 entstanden (werde, Weib, baun, beweglich, wie, Well), die das wellenartig Schwankende der Weibertugend darstellt. Ebenso ausdrucksvoll sind die sprachlichen Elemente in V. 5 (Leicht, locket, Schmeichlers, Mund). — In Str. 10 ist die Zusammenziehung der Sätze in V. 2—4 mit dem Relativsatz in V. 1 allerdings gegen die Regeln der Syntax, findet aber in dem volkstümlichen Ton der ganzen Sprache unsers Gedichts einige Entschuldigung. Goethe hat sich diese Verbindungsweise mehrfach in Versen und in Prosa erlaubt. „Befahren“ (V. 8) kommt auch bei Logau, Opitz, Paul Flemming, Bodmer u. a. im Sinne von befürchten vor, auch noch an einer andern Stelle bei Schiller; s. Hoffmeisters Nachlese IV, S. 523: „Dasjenige in uns, was nicht Natur, was dem Naturgesetz nicht unterworfen ist, hat von der Natur außer uns, als Macht betrachtet, nichts zu befahren.“ — In Str. 14, V. 7 ist „schicken sich“ nach älterer Sprechweise für schicken sich an gebraucht; vgl. Luther (Richt. 20, 20): „Sie schickten sich zu streiten.“ — Die Redeweise „Der Herr, der spricht“ in Str. 15, V. 5, die der volkstümlichen Ballade so geläufig und z. B. bei Uhland

sehr gewöhnlich, wird sich bei Schiller kaum noch einmal nachweisen lassen. — In Str. 17 ist der Ausdruck im Schlußverse wunderlich genug. Des Dichters Sinn war wohl nur: Denkst du im stillen Gebete reumütig deiner Sünden und bittest um Vergebung derselben, so schließe auch mich in dieses reuige Gebet ein, daß auch mir der Segen dieses Gebets (oder vielleicht specieller aufgefaßt: der Segen des Meßopfers) zuteil werde. — In Str. 18, V. 5 ist „von dem Glockenstrang“ ein sehr müßiger Zusatz zu „hellschlagend“, und würde noch unschicklicher sein, wenn man ihn zu „tönt“ bezöge. Die leider eingedrungene Form „ladet“ (V. 8) für lädt ist ebensowenig zu billigen, als das häufig vorkommende Imperfekt ladete für lud; Jean Paul hatte Recht, wenn er besonders den Dichtern darüber zu wachen empfahl, daß kein Zeitwort dem Bereich der starken Konjugation entzogen werde. „Zum Sakramente“, der h. Messe, die nicht bloß für den das Abendmahl genießenden Priester, sondern auch mittelbar für den geistig daran participierenden Hörer ein Sakrament genannt werden kann. — In Str. 19 bezeichnet der Dichter noch bestimmter, als es in der Quelle geschieht, die Ernte als die Zeit der Handlung, um die Abwesenheit aller Chorgehilfen schärfer zu motivieren und die thätige Rolle des Messedieners an Fridolin übertragen zu können. So wünschenswert hier ein retardierendes Moment war, so mißlich würde es gewesen sein, wenn durch die Schilderung der Messe Fridolin etwas in den Hintergrund getreten wäre. Nun aber bleibt er recht an der Spitze der Handlung, und wir werden es bei der Anmutigkeit der Beschreibung kaum gewahr, daß wir so lange hingehalten werden. — Beim Ankleiden des Priesters in Str. 20 hebt Schiller unter den Bekleidungsstücken nur die Stola, ein schmales Stück Seide, Goldstoff oder dgl., das der Priester über die Schultern hängt, und das Cingulum, den Gürtel, hervor, gewöhnlich eine weiße Schnur, womit der Priester das weite Untergewand, die Albe, aufgürtet, läßt aber die beiden Hauptstücke, die Albe selbst und die Kasel (das Oberkleid) unerwähnt. Der Ausdruck „hängt dienend um“ paßt nicht gut beim Cingulum. — In Str. 22 befremdet V. 7 „Und alles kniet u. s. w.“, da Str. 19 uns die Leere der Kirche geschildert hat, wie sie in der Erntezeit herkömmlich ist. — Das Reinigen des Heiligtums in Str. 24 erscheint als eine zu weit getriebene Zögerung, wenn man darunter das Reinigen der Kirche versteht; Schiller hatte dabei wohl nur die Sakristei im Sinne. Die arglose Heiterkeit, womit Fridolin dann (V. 5 f.) den Eisenhütten

zueilt, bildet einen ergreifenden Kontrast zu dem schrecklichen Schicksal, das der Leser ihm noch bevorstehend denkt. „Die Zahl zu füllen“ (V. 7) läßt voraussetzen, daß er sich gleich anfangs eine bestimmte Zahl Vaterunser für die Gräfin aufgegeben habe, zu welcher er in der Messe bei den Sakristangeschäften nicht hinreichende Zeit fand; es stimmen dazu nicht gut die vier Rosenkränze in Str. 27. In Str. 29, V. 7 f. sehen wir den Grafen von Fridolins Unschuld vollkommen überzeugt; er fordert nicht etwa noch nähere Aufklärung wegen der Verse. Der Dichter hat wohlgethan, darüber wegzuspringen, da besonders gegen das Ende eines Gedichtes das poetische Licht sich wie in einem Brennpunkt sammeln muß.

An Varianten bietet der Musenalmanach:

Str. 3, V. 8.	Hing an den anmutsvollen Zügen.
Str. 13, V. 1.	Und zwoen Knechten winket er,
Str. 18, V. 4.	Erreicht in schnellem (statt im schnellen) Lauf,
Str. 29, V. 1 ff.	„Und Robert?“ fällt der Graf ihm ein, Wird glühend und wird blaß, „Sollt' er dir nicht begegnet sein? Ich sandt' ihn doch die Straß'.“

Schließlich folge noch Körners, und gelegentlich auch Goethes und Humboldts Urteil über unser Gedicht. Körner zählte es zu seinen Lieblingsstücken. Schiller sprach darüber in einem Briefe an ihn (vom 20. Oktober 1797) seine Freude aus und fügte hinzu: „Der Gang nach dem Eisenhammer ist für mich ein neues Genre gewesen, an das ich mich nicht ohne Furcht wagte; ich bin nun neugierig, was die zwei andern aus meinem kritischen Kleeblatt, Goethe und Humboldt, dazu meinen werden.“ Goethe urteilte nicht minder günstig als Körner. „Den Almanach,“ schrieb er den 30. Oktober aus Tübingen, „haben wir erst hier erhalten und uns besonders über den Eisenhammer gefreut. Sie haben kaum etwas mit so glücklichem Humor gemacht, und die retardierende Messe ist von dem besten Effekt.“ Humboldt dagegen konnte, wie aus einem Briefe von Körner erhellt, „Fridolins nordischer Frömmigkeit keinen Geschmack abgewinnen.“ Körner ließ sich aber dadurch nicht irren, und gab in einer ausführlichen Kritik des Almanachs folgendes Urteil ab: „Der Gang nach dem Eisenhammer hat für mich einen besondern Reiz durch den Ton der christlich-katholisch-altdeutschen Frömmigkeit, der mit allen seinen Eigentümlichkeiten durch das Ganze der Erzählung gehalten ist. Von dieser Seite ist es ein treffliches Gegen-

stück zu Goethes indischer Legende. Die Idee einer besondern göttlichen Vorsehung, die nur leise angedeutet ist, giebt diesem Gedichte etwas Herzliches, dem auch die hartnäckigste Starkgeisterei nur mit Mühe widersteht. Eine der schwersten Aufgaben war die Beschreibung der kirchlichen Gebräuche, wo das Ausmalen charakteristischer Züge so leicht dem Spott Blößen geben konnte. Und gleichwohl hast du nach meinem Urteil alles geleistet, was man fordern kann. Ich habe das Gedicht mehrmals vorgelesen — wobei ich immer auch den leisesten Mißton am leichtesten wahrnehme — und nie bin ich auf eine Zeile gestoßen, die mich aus der Stimmung gebracht hätte. Es bleibt mir immer eins der liebsten Produkte."

Epigramme des Jahres 1797.

In dem Musenalmanach für das Jahr 1798 sind unter Schillers Namen nur die vier Epigramme (Der Obelisk, Der Triumphbogen, Die schöne Brücke, Das Thor) aufgeführt. Das Epigramm „Die Peterskirche" ist zwar mit E. unterzeichnet. Schiller hat dasselbe jedoch durch Aufnahme in seine Gedichtsammlung als sein Eigentum anerkannt. Alle diese Distichen suchen den vorherrschenden ästhetischen Eindruck zu charakterisieren, den ein Kunstgebilde macht.

1. Der Obelisk.

Hier wird der Eindruck der Sicherheit hervorgehoben, womit das Pyramidion eines Obelisken auf seinem breiten Gestell steht.

2. Der Triumphbogen.

Im Gegensatz zu dem sicher stehenden Obelisken scheint der Triumphbogen sich bis zu des Himmels Bogen hinaufschwingen zu wollen, weshalb ihm der Meister ein „Fürchte nicht" zuruft.

3. Die schöne Brücke.

Gleichfalls im Gegensatz zum festen Stand des Obelisken ahmt der leichtgeschwungene Brückenbogen täuschend die Bewegung

der unter ihr rennenden Wellen, der über ihr rollenden Wagen nach. Der metrische Fluß in Verbindung mit Allitteration schließt sich dem Gedanken ausdrucksvoll an.

4. Das Thor.

An das Thor knüpft sich ein kulturhistorischer Gedanke. In V. 1 steht es als Symbol der „heiligen Ordnung“ (Lied von der Glocke), die „herein von den Gefilden rief den ungesell'gen Wilden“. In gleichem Sinne heißt es im Spaziergang „das gastliche Thor“. Im Eleusischen Fest ist das Einsetzen der Thore durch Cybele das Zeichen der Vollendung des bürgerlichen Vereins; unter Führung des Götterchors ziehen die neuen Bürger „in das gastlich offne Thor“. Umgekehrt soll aber auch (wie unser V. 2 sagt), das Thor den „Bürger“, d. h. den civilisierten Menschen mit der freien Natur in Verbindung erhalten, d. h. ihn davor bewahren, der Natur ganz entfremdet und untreu zu werden; in solchem Sinne heißt es im Spaziergang:

O so öffnet euch, Mauern, und gebt den Gefangenen ledig;
Zu der verlassenen Flur kehr' er gerettet zurück!

5. Die Peterskirche.

Das Epigramm enthält einen Hauptgedanken aus Schillers Lehre vom Erhabenen: „Derjenige Gegenstand, der mich mir selbst zu einer unendlichen Größe macht, ist erhaben. Das Erhabene der Größe ist keine objektive Eigenschaft des Gegenstandes, dem es beigelegt wird; es ist bloß die Wirkung unsres eigenen Subjekts auf Veranlassung jenes Gegenstandes.“ (Zerstreute Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände.)

Didaktische Gedichte aus dem Jahre 1797.

In diesem Jahre kam Schiller auf eine strophische Form, die von nun an seine Lieblingsform für kürzere didaktische Gedichte sittlichen Inhalts wurde. Das Schema derselben ist entweder:

⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ —		⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ —
⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑		⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑
⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ —	oder	⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ —
⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑		⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑
⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ —		⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ —
⏑ — | ⏑ — | ⏑ — | ⏑ —		⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ — | ⏑⏑ —

Die jambische Form hat er nur einem der hieher gehörigen Gedichte (Licht und Wärme) zu Grunde gelegt; in allen andern hat er sich der zuerst im Reiterlied zum Wallenstein gebrauchten anapästischen Form bedient, jedoch so, daß statt der Anapästen vielfach einzelne jambische Füße, seltener spondäische eintreten. Im Jahre 1797 dichtete er nach diesem Schema Breite und Tiefe, Licht und Wärme, die Worte des Glaubens und das vorliegende Stück, im J. 1799 die Worte des Wahns und 1802 die zu einem Gesellschaftslied bestimmten vier Weltalter. In allen diesen Gedichten liegt ein großer Teil ihres Reizes in der metrischen Form. Sie spiegelt das lebhafte Interesse ab, welches der Dichter an der vorgetragenen Wahrheit nimmt und wirkt dazu mit, dieses Interesse auch dem Leser einzuflößen. Besonders gilt dies von der anapästischen Variation mit dem bewegten, lebendigen Gange ihres Metrums, weniger von der jambischen, woher es sich auch erklären mag, daß Schiller sie nur einmal angewandt hat. Eigentümlich ist ferner diesen Gedichten eine gewisse Popularität der Darstellung; hohe, gewichtige Lehren sind in schlichter Form vorgetragen; der Dichter tritt als Volkslehrer auf, und nicht mit Unrecht schreibt Körner diesen Gedichten einen rhetorischen Charakter zu.

1. Breite und Tiefe.

Unser Gedicht tadelt eine den Menschen zersplitternde und verflachende Verbreitung in das Leben und die Welt und empfiehlt die Konzentrierung der gesamten Kraft auf ein kleines Gebiet. Finden wir dagegen im zweiten Spruch des Confucius (s. oben) die Entfaltung ins breite als das Mittel, Klarheit der Weltanschauung zu gewinnen, anempfohlen: so löst sich dieser scheinbare Widerspruch, wenn wir annehmen, daß in jenem Spruch mehr von Betrachten und Forschen, hier aber von Schaffen und Wirken die Rede sei. Der Geist, der „im Abgrund die Wahrheit sucht“, der

spekulative Kopf kann erst durch die Anschauung der Mannigfaltigkeit der weiten Welt die rechte Klarheit gewinnen; ihm fehlt, wie Schiller in einem Brief an Goethe sich ausdrückt, „das Objekt, der Körper zu manchen spekulativischen Ideen“, so lang er ausschließlich in seinen abstrakten Sphären verweilt. Ja, intuitive Naturen, wie Goethe, „führt die Fülle“ in der That einzig und allein nicht bloß „zur Klarheit“, sondern auch zum allgemeinen und gesetzlichen. „Die ganze Natur,“ schrieb Schiller an Goethe, „nehmen Sie zusammen, um über das einzelne Licht zu gewinnen; in der Allheit der Erscheinungsarten suchen Sie den Erklärungsgrund für das Individuum auf.“ Anders aber verhält es sich um Schaffen und Wirken. Wer etwas Treffliches leisten will, wer gern etwas Großes geboren hätte (Str. 2), der soll still und ausdauernd seine ganze Kraft auf den kleinsten Punkt konzentrieren. Ähnlich sagt Schiller im sechsten Briefe über die ästhetische Erziehung: „Dadurch allein, daß wir die ganze Energie des Geistes in einem Brennpunkte versammeln und unser ganzes Wesen in eine Kraft zusammenziehen, setzen wir dieser Kraft gleichsam Flügel an.“

Als eine besondere Schönheit ist die Schlußstrophe hervorzuheben, ein Gleichnis, wodurch sich das Stück gar schön und poetisch abrundet. Ganz auf gleiche Weise schließen sich die Stanzen Abschied an den Leser mit einem selbständig ausgeführten Bilde, welches die bereits ausgesprochene Idee noch einmal in einem Symbol versinnlicht hinstellt. Körner nimmt es zu genau, wenn er gegen das Bild unserer Schlußstrophe einwendet, daß es ohne Stamm und Blätter doch weder Kern noch Früchte gebe. Schiller will nur vergleichungsweise das eigentlich Fruchtbringende und Fortzeugende am Baume der Menschheit hervorheben. Auch kann man Körners Behauptung nicht gelten lassen, daß Breite und Tiefe zu den Fabeln mit vorangeschickter Moral zu rechnen sei. Eher könnte man noch zustimmen, wenn er Allegorie statt Fabel gesagt hätte; aber auch als solche ist das Stück nicht aufzufassen, sondern als didaktisches Gedicht mit allegorisch-bildlichem Abschluß.

2. Licht und Wärme.

Im Jahre 1797, ungefähr gleichzeitig mit dem folgenden „Die Worte des Glaubens“ entstanden, wurde dies Gedicht zuerst im Musenalmanach für 1798 veröffentlicht. Dasselbe weist auf die

Gefahren für das Herz (für die „Wärme“ des Gefühls) hin, welche dem Menschen aus einer klaren Kenntnis der Welt („Licht“) erwachsen.

Str. 1. Der bessere Mensch tritt mit der Hoffnung in die Welt, er werde für die Ideale seines Innern draußen im Leben liebevolles Entgegenkommen, herzliche Teilnahme und Empfänglichkeit finden, und sucht, von edlem Eifer glühend, das, was er für wahr und gut hält, ins Leben einzuführen.

Str. 2. Allein die Welt zeigt sich zu klein und eng für seine weiten Entwürfe, überall stößt er auf kleinliche, engherzige, selbstsüchtige Gesinnungen, auf die mannigfachsten sich einander durchkreuzenden und hemmenden Bestrebungen („Weltgedräng“). Da beschränkt er sich zuletzt auf sich selbst und sucht, gegen die Welt sich abschließend, sein Inneres vor ihrer verderblichen Einwirkung zu bewahren, büßt aber darüber leicht seine Zuneigung zu den Menschen, seine Herzenswärme ein.

Str. 3. Es ist zu beklagen, daß mit der Menschen- und Weltkenntnis so selten die Liebe und Begeisterung für das Wohl der Menschheit wächst, und glücklich zu preisen sind die, welche nicht diese mit der Erweiterung jener ganz einbüßen. Wer des schönsten Glücks genießen will, muß mit dem scharfen Blick des Welt- und Menschenkenners das ernste Streben eines begeisterten Idealisten vereinigen. — Wie das zu machen sei, lehrt Schiller im neunten Brief über die ästhetische Erziehung: „Gieb der Welt, auf die du wirkst, die Richtung zum Guten, so wird der ruhige Rhythmus der Zeit die Entwicklung bringen. Denke dir die Menschen, wie sie sein sollten, wenn du auf sie zu wirken hast; aber denke sie dir, wie sie sind, wenn du für sie zu handeln versucht wirst.“

3. Die Worte des Glaubens.

Kant hatte nachgewiesen, daß für Willensfreiheit, Tugend, Unsterblichkeit der Seele und Dasein Gottes keine Beweise möglich sind, aber unabweisliche Forderungen unseres Gemütes diese Ideen mit Notwendigkeit hervorrufen. Daher spricht der Dichter hier von Worten des Glaubens, nicht des Wissens. Die Unsterblichkeit der Seele hat er ausgeschlossen, was Niemeyer veranlaßte, in seinen Briefen an christliche Religionslehrer als viertes Wort noch folgendes beizufügen:

Und Leben bleibt und Unsterblichkeit,
Ob auch, was Staub ist, vermodert;
Die Asche verglimmt, in die Lüfte zerstreut,
Die himmlische Flamme doch lodert.
Was denkt und liebet und forscht und späht,
Der Geist im Menschen nicht untergeht.

Götzinger bemerkt dazu: „Der edle Niemeyer scheint den Dichter nicht recht verstanden zu haben. Dieser redet von den Ideen, welche Existenz haben, aber in diesem Leben nur im Gemüte, welche sich nie den Sinnen offenbaren, und zu welchen wir uns nur erheben, wenn wir die Wirklichkeit verlassen und ins Ideale flüchten. Wir sollen nach diesen Idealen — Freiheit, Tugend, Gottähnlichkeit — streben, obgleich wir sie nie ganz verwirklichen können. Wie paßt nun die Idee der Unsterblichkeit hieher? . . . Es wäre ein Widerspruch an sich selbst, wenn der gute Mensch die Idee der Unsterblichkeit in diesem Leben realisieren wollte.“ Allein Götzingers Räsonnement ist nicht ganz richtig und löst nicht die Frage, warum Schiller die Unsterblichkeit der Seele unberührt gelassen. Denn auch die Idee Gottes ist hier nicht als eine solche, nach der wir streben sollen, dargestellt; nicht von Gottähnlichkeit ist im Gedicht die Rede, sondern von Gott selbst; und so hätte denn auch, sollte man denken, der Dichter wohl die Idee der Fortdauer über das Grab hinaus als eine Vorstellung, die den Menschen zu gutem Streben befeuert, mit aufnehmen können. Noch weniger will es heißen, wenn ein Neuerer sagt, Schiller habe die Unsterblichkeit nicht hinzugefügt, weil diese schon in der Idee der in allem Wechsel beharrenden Gottheit liege. Ist denn mit der Idee Gottes auch zugleich die der persönlichen Unsterblichkeit der Menschenseele gegeben? In der That aber ist es nicht sowohl auffallend, daß Schiller die Unsterblichkeit ausgeschlossen, als vielmehr, daß er Gott nicht auch unerwähnt gelassen. Denn teils durch eine zu scharfe Durchführung der auf den Freiheitsbegriff sich beschränkenden Kantschen Theorie des Erhabenen verleitet, teils durch seine eigene überwiegend sittliche Natur fortgezogen, nahm er sowohl die Idee der Gottheit als die der Unsterblichkeit nie als bewegende Kräfte in seine Weltansicht auf. „Seine Religion war die Freiheit,“ sagt Hoffmeister, „und alles Ideale, was diese zu Tage fördert.“ Daß er jedoch die Idee der Unsterblichkeit nicht immer abgewehrt hat, zeigen die Gedichte Hoffnung und Thekla.

Str. 1 charakterisiert im allgemeinen die zu besprechenden drei

Ideen als hochwichtige (V. 1), allverbreitete (V. 2), durch die Forderungen unseres Gemütes in uns hervorgerufene, nicht von außen her uns zugetragene (V. 3 f.) und als solche, auf denen der sittliche Wert des Menschen beruhe (V. 4 f.).

Str. 2. Jeder Mensch ist frei, sagt der Dichter. Man könnte freilich dagegen behaupten: jeder Mensch wandelt in Ketten zeitlebens, insofern ihn jeden Augenblick zahllose physische Kräfte, denen er nicht gewachsen ist, umringen. Aber inmitten dieser physisch überlegenen Gewalten kann des Menschen Wille als vernünftiger seine Freiheit, seine Unabhängigkeit von allen äußeren und zufälligen Bestimmungsgründen behaupten (V. 1 f.). Man sage nicht, daß diese Freiheit eine bedenkliche Gabe des Himmels sei; die Freiheit, die der schreiende Pöbel im Munde führt, nach der, wie es im Spaziergange heißt, „die wilde Begier ruft", ist eine andere; sie und der mit ihr getriebene Mißbrauch wahnsinniger Demagogen darf auch nicht an der wahren (d. h. der vernünftigen) Freiheit irre machen, die mit Gesetz und Ordnung Hand in Hand geht (V. 3 f.).*) Vor dem freien Menschen habt ihr nicht zu zittern, nur vor dem Sklaven, der die Kette zerreißt; denn wenn er des physischen Zwangs sich entledigt hat, beherrschen ihn seine zügellosen Triebe nur um so verderblicher für ihn selbst und andere (V. 5 f.).

Str. 3. Die Tugend ist kein inhaltleeres Wort (vergl. den Anfang von Hallers Gedicht Die Tugend: „Freund, die Tugend ist kein leerer Name"); der Mensch kann in vielen einzelnen Fällen des Lebens ihren Geboten gemäß handeln (V. 1 f.); und wenn gleich von der menschlichen Natur nicht zu erwarten ist, daß sie ohne Unterbrechung und Rückfall gleichförmig und beharrlich als reine Vernunft handle und nie gegen die sittliche Ordnung verstoße, so kann der Mensch doch diesem Ideal der Tugend sich immer mehr nähern (V. 3 f.); und dazu bedarf es nicht gerade einer hohen intellektuellen Bildung (V. 5 f.), denn wie es im Faust heißt:

Ein guter Mensch in seinem dunkeln Drange
Ist sich des rechten Weges wohl bewußt.

Zu V. 5 vergl. 1. Kor. 1, 19: „Und den Verstand der Verständigen will ich verwerfen."

Str. 4. Es giebt ein höchstes Wesen, einen Willen, der unwandelbar und stetig auf das Gute gerichtet und daher heilig ist,

---

*) Vergl. Hauff, Schillerstudien S. 204.

während der menschliche Wille oft durch die sinnlichen Triebe von der Richtung auf das Gute abgelenkt wird (V. 1 f.). Zeit und Raum sind die Formen, in denen der Mensch die Dinge aufzufassen genötigt ist; dem absolut Seienden kommen diese Schranken nicht zu (V. 3). „Gedanke" (V. 4) läßt sich entweder objektiv als die höchste Idee, deren der Mensch fähig, oder subjektiv als die höchste Intelligenz fassen. Götzinger glaubt, daß Schiller es in jenem Sinne verstanden habe; ich halte das Gegenteil für wahrscheinlicher. In der Natur ist alles in ewigem Wechsel begriffen, Gott ist das einzig wechsellose, beharrliche Wesen (V. 5 f.).

Str. 5 giebt, indem sie mit geringer Variation im Ausdruck den Inhalt der Anfangsstrophe wiederholt, dem Ganzen eine schöne Zurundung. Im Musenalmanach für 1798, wo das Gedicht zuerst veröffentlicht wurde, so wie in der ersten Ausgabe der Gedichte sind die beiden Schlußverse gleichlautend mit denen der ersten Strophe.

4. Hoffnung.

Das Gedicht findet sich zuerst in dem zehnten Stücke der Horen 1797, das erst im Februar 1798 erschien, und gehört seiner Entstehung nach wahrscheinlich dem Dezember 1797 an.

„Woher kommt es," fragt Hoffmeister, „daß die Hoffnung den Menschen durch sein ganzes Leben begleitet, und auch durch die bittersten Erfahrungen ihm nicht geraubt werden kann? Denn immer von neuem hofft der Mensch, und wenn er endlich an einer Sache verzweifelt, trägt er seine Hoffnung auf einen andern Gegenstand über. Offenbar ist sie also nicht etwas aus einzelnen Wahrnehmungen, bestimmten äußern Lebenslagen Hervorgehendes; denn dann käme sie nur besondern Menschen, nur gewissen Lebensaltern zu, und ließe sich durch die Erfahrung auch endlich widerlegen. Vielmehr hat auch die dem realen Leben zugekehrte Hoffnung, von welcher in dem Gedicht allein die Rede ist, eine notwendige und allgemeine innere Quelle in der Menschenbrust — sie ruht auf höherem Grund und Boden. Welcher ideale Bestandteil bleibt aber übrig, wenn wir sie von allen ihren irdischen Zusätzen reinigen? Dadurch, daß wir immer und überall von allem das Bessere erwarten, drückt sich ja offenbar auf eine unmittelbare und unwillkürliche Weise die Überzeugung aus, daß wir selbst zu etwas Besserm geboren sind, daß unsere Bestimmung eine hohe ist." Diese Überzeugung spricht die letzte Strophe,

der Brennpunkt des Gedichtes, aus, zu deren beiden Schlußversen man aus dem Gedicht Thekla, Str. 6, vergleiche:

Wort gehalten wird in jenen Räumen
Jedem schönen, gläubigen Gefühl.

In der für die Prachtausgabe der Gedichte angefertigten Handschrift korrigierte Schiller eigenhändig in Str. 2, V. 3 „begeistert" in „locket".

Lieder aus dem Jahre 1797.

Für die lyrische Poesie im engern und eigentlichen Sinne waren, wie oben erörtert worden, Schillers äußere Lebensumstände eben so wenig, als seine ideale Gemütsstimmung, seine theoretischen Ansichten und die Meinung, die er von dem Werte dieser Poesie hatte, besonders günstig. Dennoch wandelte ihn bisweilen die Lust an, ein Lied zu dichten, und hierzu mochten die reizenden Produktionen Goethes dieser Art das ihrige beitragen. Aber woher sollte er bei der Einförmigkeit seiner äußern Lebensverhältnisse und bei seiner Scheu, die ihn am nächsten und innigsten berührenden zu behandeln, den Stoff entnehmen? Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn wir ihn zu fremden und fingierten Situationen seine Zuflucht nehmen sehen. So begegnen wir in dem Jahre 1797 drei Liebesliedern, dem Geheimnis, der Begegnung und An Emma, deren Gegenstand offenbar ein ersonnener ist; ein viertes (es bildet den Schluß von Wallensteins Lager, ist aber von Schiller selbst durch Aufnahme in den Musenalmanach als selbständiges poetisches Gebilde anerkannt) schließt sich an den Wallenstein an, und zu einem fünften, dem Nadowessischen Totenliede, schöpfte er den Stoff aus der Lektüre. Andere wurden begonnen, blieben aber unvollendet oder wurden erst in späterer Zeit ausgeführt.

1. Nadowessische Totenklage.*)

Die Zeit der Entstehung und die Quelle, woraus der Stoff geschöpft ist, werden durch folgende Nachschrift zu einem Briefe

*) Im Musenalmanach, worin das Gedicht zuerst erschien, war der Überschrift die Anmerkung beigefügt: „Nadowessier, ein Völkerstamm in Nordamerika."

Schillers an Goethe vom 30. Juni 1797 angedeutet: „Ich habe einige Reminiscenzen aus einer Reise durch Nordamerika von Thomas (irrtümlich statt John) Carver, und mir ist, als wenn sich diese Völkernatur in einem Liede artig behandeln ließe. Dazu müßte ich aber jenen Carver noch einmal ansehen. Ich hatte ihn von Knebel, der aber, wie ich höre, fort ist. Vielleicht hat ihn Voigt, der mir ihn wohl auf einen Botentag leiht." Meine schon früher ausgesprochene Vermutung, daß das Gedicht schon in den ersten Tagen des Juli entstanden sei, hat sich inzwischen durch den von Frau E. v. Gleichen-Nußwurm herausgegebenen Kalender Schillers, worin es als „Nadowessisches Lied" bezeichnet ist, bestätigt. Hiernach wurde es am 3. Juli gedichtet. Goethe, dem er es am folgenden Tage zusandte, schrieb darüber am 5. Juli an Schiller: „Das Totenlied, das hier zurückkommt, hat seinen echten realistisch-humoristischen Charakter, der wilden Naturen in solchen Fällen so wohl ansteht. Es ist ein großes Verdienst der Poesie, uns auch in diese Stimmungen zu versetzen, so wie es verdienstlich ist, den Kreis der poetischen Gegenstände immer zu erweitern." Wie aus einem spätern Briefe Schillers erhellt, hatte dieser Lust, noch vier oder fünf kleine Nadowessische Lieder folgen zu lassen, „um diese Natur, in die er einmal hineingegangen, durch mehrere Zustände hindurchzuführen," — ein Gedanke, den er leider nicht zur Ausführung gebracht hat.

Carvers Reisen finden sich im ersten Teile der 1780 zu Hamburg erschienenen neuen Sammlung von Reisebeschreibungen. Die Stelle, welche dem Gedicht zu Grunde liegt, ist folgende Ansprache an einen hingeschiedenen Nadowessischen Krieger: „Du sitzest noch unter uns, Bruder; dein Körper hat noch seine gewöhnliche Gestalt und ist dem unsrigen noch ähnlich, ohne sichtbare Abnahme, nur daß ihm das Vermögen zu handeln fehlt. Aber wohin ist der Atem geflohen, der noch vor einigen Stunden Rauch zum großen Geist emporblies? Warum schweigen jetzt deine Lippen, von denen wir erst kürzlich so nachdrückliche und gefällige Reden hörten? Warum sind diese Füße ohne Bewegung, die noch vor einigen Tagen schneller waren, als das Reh auf jenen Gebirgen? Warum hangen jene Arme ohnmächtig, die die höchsten Bäume hinaufklettern und den härtesten Bogen spannen konnten? Ach! jeder Teil des Gebäudes, welches wir mit Bewunderung und Erstaunen ansehen, ist jetzt wieder eben so unbeseelt, als er es vor dreihundert Wintern war. Wir wollen dich jedoch nicht betrauern, als wenn du für uns auf immer verloren wärest, oder als wenn dein Name

nie wieder gehört werden sollte. Deine Seele lebt noch in dem großen Lande der Geister, bei den Seelen deiner Landsleute, die vor dir dahingegangen sind. Wir sind zwar zurückgeblieben, um deinen Ruhm zu erhalten; aber auch wir werden dir eines Tages folgen. Beseelt von der Achtung, die wir bei deinen Lebzeiten für dich hatten, kommen wir jetzt, um dir den letzten Liebesdienst zu erzeigen. Damit dein Körper nicht auf der Ebene liegen bleibe und den Tieren auf dem Felde oder den Vögeln in der Luft zur Beute werde, wollen wir ihn sorgfältig zu den Körpern deiner Vorgänger legen, in der Hoffnung, daß dein Geist mit ihren Geistern speisen und bereit sein werde, den unsrigen zu empfangen, wann auch wir in dem großen Lande der Seelen ankommen."

Auch die meisten der in dieser Ansprache noch fehlenden Züge des Gedichtes finden sich in Carvers Reisen, jedoch zerstreuter. So benützte der Dichter zu Str. 1 folgende Stelle (S. 333): „Sobald einer von den Oberhäuptern den Geist aufgiebt, so wird der Körper ebenso gekleidet, als er gewöhnlich bei Lebzeiten war, das Gesicht wird bemalt, und man setzt ihn auf einer Matte oder einem Felle mitten in der Hütte in eine aufrechte Stellung, und legt seine Waffen neben ihn." In Str. 2, V. 1 hat der Dichter nicht wohlgethan, von der Quelle abweichend „Die Kraft der Fäuste" zu anticipieren, die in Str. 5 nochmals zur Sprache kommt. Zu dem in Str. 3 hervorgehobenen scharfen Blick gab wohl Carvers Bemerkung S. 209 Veranlassung, wo er die Fertigkeit der Indianer rühmt, Menschen- und Tierspuren auf Laub und Gras zu entdecken. Des in Str. 4 erwähnten nordamerikanischen Hirsches gedenkt Carver S. 365 und bezeichnet ihn als das geschwindeste Tier auf den Ebenen. Inbetreff der Ansicht der Indianer vom Jenseits, die in den Strophen 6—8 sich ausspricht, bemerkt Carver (S. 322), daß nach ihrem Glauben die Hingeschiedenen in ein reizendes Land mit ewig heiterm Frühlingshimmel kommen, wo die Wälder mit Wild, die Seen mit leichtzufangenden Fischen gefüllt sind, und Vergnügen und Überfluß ihrer harret. Bei den vier letzten Strophen (in Str. 9, V. 2 möchte „Stimmt" für stimmt an nicht zu billigen sein) konnte Schiller folgende Mitteilung Carvers (S. 336) benützen: „Da die Indianer glauben, daß die Seelen der Verstorbenen sich in dem Lande der Geister noch auf die gewöhnliche Art beschäftigen, daß sie sich ihren Unterhalt auf der Jagd erwerben müssen, und daß sie auch dort mit ihren Feinden zu kämpfen haben, so begraben sie sie mit ihren Bogen, Pfeilen und allen übrigen Waffen, die zur

Jagd oder zum Kriege dienen. Außerdem geben sie ihnen auch noch Häute und Zeuge zu Kleidungen und allerhand Hausrat, sogar Farbe, sich zu bemalen, mit ins Grab."

Die metrische Form scheint recht glücklich gewählt. Die kräftig einsetzenden kurzen trochäischen Verse entsprechen sehr gut der männlich derben Sinnesart, die sich in diesem Klageliede kund giebt. Auch die männlichen Reime, womit die kürzern Verse der Strophe schließen, sind diesem Charakter gemäß. Einige Strophen besonders haben recht charakteristische Gleichklänge (Matte, hatte — Fäuste, Geiste — straff, schlaff — geschliffen, Griffen — Kopf, Schopf); und daß darunter gerade die beiden Anfangsstrophen sind, ist ein günstiger Umstand, indem uns sogleich im Beginn der eigentümliche Ton dieses Gedichtes scharf eingeprägt wird. Schade, daß auf die Reime nicht überall gleiche Sorgfalt verwendet worden (ist, sprießt — Sträucher, Teiche — Wild, gefüllt), da sich diese bei ihrem markierten Klange und der Kürze der Verse dem Gehör stark eindrücken. Durch seine prägnanten Reimlaute, wie durch seinen ganzen Ton erinnert das Lied an Freiligrath, auf den es vielleicht nicht ohne Einfluß gewesen ist.

Das Gedicht hatte schon ursprünglich ganz seine jetzige Form; nur veränderte Schiller eigenhändig im Manuskript der projektierten Prachtausgabe seiner Gedichte die obige Überschrift in: „Nadowessiers Totenlied".

2. Das Geheimnis.

Das Geheimnis ist ein Seitenstück zur Erwartung; es werden in beiden nahe verwandte Situationen behandelt; es stand auf dem vorletzten Bogen des Ende September 1797 gedruckten Musenalmanachs für 1798, gehört also seiner Entstehung nach in das Jahr 1797.

Obwohl das Geheimnis in der formellen Ausführung keineswegs nachlässig behandelt ist, so wird es doch von der Erwartung in künstlerischer Vollendung der Form weit übertroffen. Letztere ist wohlklingender, metrisch kunstreicher ausgeführt, schöner gegliedert und besonders schöner abgeschlossen. Auch im innern Gehalt tritt ein bedeutender Unterschied hervor. Das Geheimnis ist mehr von Reflexion durchdrungen, und daher ruhigern Charakters; in der Erwartung verschwinden die ideellen und beschreibenden Bestandteile in dem vollströmenden Erguß der Empfindungen. Diesem innern Unter-

schied entsprechend, hat der Dichter auch für jedes Stück eine andere Zeit und ein anderes Lokal supponiert. Im Geheimnis herrscht, wie der Anfang der zweiten Strophe zeigt, die klarbewußte Zeit des hellen Tages, in der Erwartung der hereinbrechende Abend, der den Geist zu einem träumerischen Umherschaukeln auf dem Strom der Empfindungen ladet; im Geheimnis harrt der Liebende in einem Buchenzelt, welches ihn dem Auge der Welt, und die Welt seinem Auge verhüllt, in der Erwartung ist dem Harrenden der Blick in eine Umgebung geöffnet, worin er allenthalben den Widerschein seiner Gefühle sieht.

Str. 1. Im Musenalmanach beginnt V. 4 „Leis schleich' ich". Der Dichter änderte dies wohl, um den Gleichlaut der hochbetonten Vokale zu vermeiden. Das „Buchenzelt" hat man nicht mit Hoffmeister als eine einzelne schön belaubte Buche, sondern als einen zeltartig von Zweigen überwölbten Raum in einem Buchenhaine zu denken, der „die Liebenden dem Aug' der Welt" verbirgt, wie im „Spaziergange" den Dichter „in des Waldes Geheimnis" ein „prächtiges Dach schattiger Buchen" einnimmt. In gleichem Sinne braucht Heinse „Buchengewölbe".

Str. 2. Der Gedanke, daß im Gegensatz zu den sauer erkämpften „kargen Losen" der meisten Menschen das Glück dem Göttergünstling mühelos zugeteilt wird, kehrt in Schillers kleinern und größern Dichtungen oft wieder. In dem Gedicht „Das Glück" heißt es:

Alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab.
Wie die Geliebte dich liebt, so kommen die himmlischen Gaben;
Oben in Juppiters Reich herrscht, wie in Amors, die Gunst.

In der „Gunst des Augenblicks":

Aus den Wolken muß es fallen,
Aus der Götter Schoß das Glück.

Auch „Die Erwartung" deutet darauf hin:

Leis wie aus himmlischen Höhen
Die Stunde des Glückes erscheint —

Ebenso spricht Thekla zu Max (Piccolomini III, 5) über das Glück ihrer Liebe:

Aus Himmelshöhen fiel es uns herab.

Und so schreibt auch Schiller im Briefwechsel mit Goethe II, S. 218: „Es ist eine Verwandtschaft zwischen den glücklichen Gedanken und

den Gaben des Glücks: beide fallen vom Himmel." Diese Abhängigkeit des Menschen vom Schicksal fühlte er sich deshalb so oft auszusprechen gedrungen, weil er durch unablässiges Ringen, Forschen und Bilden genauer, als die meisten anderen die Grenzen des Menschlichen hatte kennen lernen. „Und der nur darf auch," sagt Hoffmeister zu diesem Gedichte, „von den Schranken des Menschen reden, welcher denkend, fühlend und strebend die Sphäre des Menschlichen ausfüllt. Die Demut kleidet den Helden allein, und das Lob der Demut wollen wir nur aus dem Munde des Starken vernehmen."

Str. 3 und 4. Auch die durch diese beiden Strophen hindurchgehende Idee, daß man das Glück vor den Augen der mißgünstigen Welt verbergen müsse und nur im Flug als Beute erhaschen könne, begegnet uns wiederholt bei Schiller, eben weil sie mit jenen Gedanken in so naher Verbindung steht. In der Erwartung heißt es:

> Der Liebe Wonne flieht des Lauschers Ohr u. s. w.

in Hero und Leander:

> Der hat nie das Glück gekostet,
> Der die Frucht des Himmels nicht
> Raubend an des Höllenflusses
> Schauervollem Rande bricht.

Don Manuel sagt in der Braut von Messina:

> Geflügelt ist das Glück und schwer zu binden,
> Nur in verschloss'ner Lade wird's bewahrt;
> Das Schweigen ist zum Hüter ihm gesetzt,
> Und rasch verfliegt es, wenn Geschwätzigkeit
> Voreilig wagt, die Decke zu erheben.

Denselben Gedanken spricht Thekla (Piccolomini III, 5) im Gespräch mit Max aus:

> Wir haben uns gefunden, halten uns
> Umschlungen fest und ewig. Glaube mir:
> Das ist um vieles mehr, als sie gewollt!
> Drum laß es uns wie einen heil'gen Raub
> In unsers Herzens Innerstem bewahren.

Man kann vollkommen in Körners Urteil einstimmen, der in seiner Kritik des Musenalmanachs für 1798 über unser Gedicht sagt: Das Geheimnis ist eins meiner Lieblinge unter deinen neuern Gedichten. Diese Zartheit des Tons verbunden mit gehaltener Kraft, dieses ruhige Fortschreiten ohne Kälte, diese Rein-

heit von allem Fremdartigen sind Vorzüge, die nur in sehr glücklichen Stunden erreicht werden." Unverständiger Weise hat man Str. 2 als überflüssig und störend getadelt. Abgesehen davon, daß sie Ort und Tageszeit näher bestimmt, bildet auch die Reflexion, die sie ausspricht, einen wesentlichen Teil des ganzen ideellen Gehalts.

3. Die Begegnung.

Die schönen Stanzen, welche obige Überschrift tragen, wurden zuerst in den Horen (Stück 10) Ende 1797 abgedruckt. Schon im J. 1795 hatte Schiller sich in dieser metrischen Form in „Sängers Abschied" versucht*) und damals sogleich die unsrer Sprache zusagendste Behandlung des Gleichklangs in derselben gewählt, indem er den Versen 2, 4 und 6 männliche, den übrigen weibliche Reimklänge zuteilte. Im Italienischen klingen bekanntlich alle Verse der ottave rime weiblich aus, und der ganze Charakter der Strophe macht auch ein mildes Ausklingen, daher das Vorwalten der weiblichen Reime wünschenswert. Aber die deutsche Poesie hat allen Grund, vor einer ununterbrochenen Reihe weiblicher Reime auf ihrer Hut zu sein, da bei dem ungeheuern Reichtum unserer Sprache an trochäischen Wortausgängen sich schon innerhalb der Verse die weiblichen Schlußfälle nur zu sehr aufdrängen. Dazu kommt das den meisten jener Wortausgänge gemeinsame tonloseste, welches im Reimlaut doppelt mißfällig ist und die Monotonie steigert. Machen es diese beiden Übelstände, die sich im Italienischen nicht finden, durchaus ratsam, in der deutschen Stanze eine stetige Reihenfolge weiblicher Reime zu meiden, so fragt sich nur noch, an welchen Stellen sie am besten durch männliche zu unterbrechen sind. Eben jenes Gesamtcharakters der Strophe wegen ist zu wünschen, daß ihr wenigstens am Schluß das sanfte Gepräge erhalten bleibe, also das abschließende Verspaar weiblich gereimt sei. Daraus folgt aber, daß der drittletzte oder sechste Vers, um sich schärfer gegen den Schluß abzusetzen, und somit auch der vierte und zweite männlich, dagegen der erste, dritte und fünfte, um sich gegen jene stärker abzuschatten, wieder weiblich zu reimen sind. Durch eine solche Reimfolge ergiebt sich ein doppelter Vorteil: ein Vorwalten der weiblichen Reime bei

*) Von den in seinen Übersetzungen aus Vergils Äneis angewandten Stanzen sehen wir ab; sie sind fast ebenso regellos wie Wielands Oberon-Stanzen.

genügender Unterbrechung durch männliche, und zugleich eine dem Ohr sich schärfer einprägende Gliederung der Strophe, — ein Vorteil, der nicht gering anzuschlagen ist, da wir im übrigen in Beziehung auf die Strophengliederung mittels der Gleichklänge gegen die Italiener mit ihren klar und voll austönenden Wörtern sehr im Nachteil stehen. Eine solche Gestalt hat Goethe mit seinem feinen Gefühl für Formschönheit der achtzeiligen Stanze meist gegeben. Schiller hat, wie in „Sängers Abschied", so auch im vorliegenden Gedicht in den drei ersten Strophen die angegebene Reimfolge beobachtet, in der Schlußstrophe dagegen, was nicht zu billigen ist, so wie auch in den ottave rime der „Erwartung" die gerade entgegengesetzte Reimfolge angewandt.

Man hat unserm Gedichte von Anfang bis zu Ende „Unanschaulichkeit" vorgeworfen und schon gleich die Überschrift als unzutreffend bezeichnet. Ich denke, daß man das erste Zusammentreffen zweier Personen doch ganz füglich eine „Begegnung" nennen könne. Wenn dem Gedichte der Reichtum individualisierender Züge fehlt, der uns in so manchen aus dem Leben geschöpften Goetheschen Liebesliedern entgegentritt, so hat man sich darüber nicht zu wundern. Für die lyrische Poesie im engern und eigentlichen Sinne waren, wie ich schon anderswo angedeutet habe, weder Schillers äußere Lebensumstände, noch seine ideale Gemütsstimmung, noch seine theoretischen Ansichten und die Meinung, die er vom Wert dieser Poesie hatte, besonders günstig. Dennoch wandelte ihn bisweilen die Lust an, ein Lied zu dichten und hierzu mochten die reizenden Produktionen Goethes dieser Art das Ihrige beitragen. Aber woher sollte er bei der Einfachheit seiner äußern Lebensverhältnisse und bei seiner Scheu, die ihn am nächsten und innigsten berührenden zur Schau zu stellen, den Stoff entnehmen? Es ist daher sehr erklärlich, wenn wir ihn zu fremden und fingierten Situationen seine Zuflucht nehmen sehen. In der Regel sind solche Situationen sehr einfach gedacht. Wenn in dem spätern „Jüngling am Bach" der arme Liebende umsonst seine sehnenden Blicke nach dem „stolzen Schlosse" seiner Geliebten sendet, so sehen wir hier die hohe, glanzumringte Verehrte dem „still bescheidnen" Sänger, der ihr auch nichts als seine Liebe bieten kann, das schönste Los, die vollste Gegenliebe spenden. In der Rückerinnerung an diese glücklichste Stunde seines Lebens („Noch seh' ich sie"; die Lesart der Horen „Noch sah ich sie" ist ohne Zweifel ein Druckfehler), an die Stunde, die ihn auch zuerst zum Dichter machte (Str. 2, V. 3—8), stimmt er sein

Lied an. Hoffmeister findet das Geständnis der Gegenliebe in der Schlußstrophe etwas vornehm gefaßt. „Es drückt sich in diesen Worten der Erhörung," sagt er, „eine gewisse Überlegenheit aus, und der Mann, es ist nicht zu leugnen, steht hier vor dem Weibe zurück." Gewiß, so würde der stolze Schiller nicht sich selbst der Geliebten gegenüber dargestellt haben; es ist eben nur ein erdichtetes Verhältnis, das er uns vorführt.

4. An Emma.

Der erste Entwurf dieses Gedichtes gehört dem Jahre 1796 an; ausgeführt wurde derselbe im Jahre 1797, und zwar gehört das Gedicht ohne Zweifel zu denen, worüber Schiller am 21. Juli 1797 an Körner schrieb: „Ich bin jetzt dabei, einige Lieder für den Almanach zu machen, wozu Melodieen kommen sollen, daß wir auch dem Publikum etwas Musikalisches liefern können. Fertig ist aber noch nichts, obgleich vieles angefangen." Unter dem 6. August heißt es dann weiter: „Einige Lieder, welche ich durch Zelter habe setzen lassen, will ich dir am nächsten Posttage schicken."

Das Gedicht erschien im Musenalmanach für 1798 mit der Überschrift „Elegie an Emma". Bemerkenswerter Weise ist es dort nicht, wie die übrigen mitgeteilten Stücke von Schiller mit seinem vollen Namen, sondern nur mit S. unterzeichnet, auch nicht im Register unter Schillers Namen aufgeführt. Man könnte vermuten, der Dichter habe dadurch einem Irrtum des Publikums vorbeugen wollen, welches leicht eine ersonnene Situation für eine wirkliche hätte nehmen können, wenn nicht von dem Gedichte „Das Geheimnis", das doch im Almanach unter Schillers Namen aufgeführt ist, dasselbe gälte. Glaubte Schiller damals vielleicht die Verse an Emma seiner Muse nicht ganz würdig? Gewiß gehören sie nicht zu seinen vorzüglichsten lyrischen Produktionen, wie denn auch Körner, ehe er den Verfasser wußte, die beiden ersten Strophen zwar wohlklingend und empfindungsvoll, in der letzten aber den Gedanken alltäglich, den Ausdruck matt und die Verse steif fand; doch einer Stelle in der Sammlung hat der Dichter das Lied mit Recht für wert gehalten. Es erinnert an das frühere Gedicht „Träum' ich? ist mein Auge trüber?", welches ebenfalls sich nicht an ein eigenes Erlebnis zu schließen scheint. Bei der Vergleichung mit dem Jugendgedichte erkennt man freilich, daß in der vorliegenden Elegie, wie

Hoffmeister sich ausdrückt, „ein durch Kultur veredeltes und gemäßigtes Gefühl atmet"; allein auch der Unterschied der angenommenen Situation ist in Anschlag zu bringen. Dort hat der Liebende soeben erst die Untreue der Geliebten erkannt und ergießt seinen ersten Schmerz in leidenschaftliche Strafworte; hier liegt das Glück dem Klagenden schon in „nebelgrauer Ferne", daher spricht sich sein Kummer in mildern, elegischen Tönen aus.

Die metrische Form entspricht trefflich dem Inhalte. Der Dimeter ist das zweckmäßigste Maß für das Lied überhaupt, und der trochäische Rhythmus der angemessenste für das elegische Lied. Daß die Schlußverse der Strophen männlich ausklingen, schärft den Ton der Klage.

In Str. 1 muß „das vergangne Glück" nicht in beschränkterm Sinne als Glück der Liebe gefaßt werden; es sind entschwundene frohe Tage gemeint, die durch stolze Hoffnungen, kräftiges Jugendgefühl, durch Ideale, „die das trunkne Herz schwellten", beseligt sein mochten. Sie liegen schon weit zurück, die Erinnerung daran verdunkelt sich mehr und mehr; nur eines hält sie liebend fest, Emmas frühere Liebe, die wie ein Stern aus jener Zeit in die Nacht der Gegenwart herüberleuchtet, aber den Sternen auch an Ferne und Unerreichbarkeit gleicht.

In Str. 2 besonders bewährt sich, so klein der Umfang des Gedichtes ist, doch was Schiller zur Rechtfertigung der „Ideale" in einem Briefe an Humboldt sagt, daß die Klage ihrer Natur nach wortreich sei. Die variierenden synonymischen Ausdrücke „Dir der lange Schlummer — dir der Tod", ferner: „Mein Kummer besäße dich — meinem Herzen lebtest du", so wie die beiden ersten Verspaare der nächsten Strophe können als Belege dienen. V. 1—4 unserer Strophe deuten eine tiefe psychologische Wahrheit an: Wer ein liebendes Herz durch den Tod, nicht durch Treulosigkeit des geliebten Wesens verliert, findet noch in seinem Gram einen schmerzlichsüßen Trost; vgl. „Des Mädchens Klage":

> Das süßeste Glück für die trauernde Brust
> Nach der schönen Liebe verschwundener Lust—
> Sind der Liebe Schmerzen und Klagen.

Str. 3 schloß in dem Musenalmanach mit den Versen:

> Ob der Liebe Lust auch flieht,
> Ihre Pein doch nie verglüht.

Die neuern Schlußverse sind entschieden besser. Während der ältere Schluß eine sehr ungenügende Antwort auf die vorhergehende be-

deutsame Frage bildet: verlassen wir jetzt den Klagenden noch immer schmerzlich dem unergründlichen Gedanken nachhängend, daß die himmlische Liebe wie ein Erdengut vergänglich sein könne.

5. An Demoiselle Slevoigt,

bei ihrer Verheiratung mit Herrn Dr. Sturm, von einer mütterlichen und fünf schwesterlichen Freundinnen.

Der Hochzeitstag der Demoiselle Slevoigt war der 10. Oktober 1797 (s. Trömel, Schillerbibliothek S. 64). Schiller schloß dieses Stück, als Gelegenheitsgedicht, ebenso wie ein ähnliches Hochzeitslied des Jahres 1784 „Auf die Verbindung von Henriette Sturm", aus der Gedichtsammlung aus. Erst 1812 ward das unsrige durch Hufeland, den Verfasser der Makrobiotik, im rheinischen Taschenbuch veröffentlicht, und später in die Gedichtsammlung aufgenommen. Es herrscht darin ein ähnlicher, doch etwas zarter gehaltener Ton, wie in jenem ältern Hochzeitsgedichte. Auch in der metrischen Form sind sie insofern ähnlich, als das ältere Lied ganz in der zweiteiligen sechsversigen Strophe durchgeführt ist, welcher sich im vorliegenden noch ein vierzeiliges Schlußsystem anreiht. Der ganze Ton des Gedichtes deutet darauf hin, daß es nicht im Namen der Mutter und der Schwestern, sondern im Namen einer ältern und fünf jüngerer Freundinnen der Braut dargebracht sei. Die letzte Strophe kann vollends nur als Gesinnungsausdruck des Dichters selbst betrachtet werden. Es blickt daraus der Verfasser von Gedichten, wie Würde der Frauen, Weibliche Tugend, Das weibliche Ideal u. s. w. hervor.

Das Jahr 1798.

In dem Maße, wie Schiller durch erfolgreiches Fortarbeiten am Wallenstein sich immer mehr für die dramatische Poesie erwärmte, trat die lyrische bei ihm mehr und mehr in den Hintergrund. Am 15. Juni hatte er selbst noch nichts für den Almanach gedichtet. „Goethe," berichtet er unter diesem Datum an Körner, „hat schon sehr schöne Sachen dazu parat, die ich Dir gelegentlich schicken will.

Was mir dazu wird eingegeben werden, das wissen die Götter." Er fühlte sich recht unglücklich, daß er, dem Almanach zu Gefallen, seine Arbeit am Wallenstein unterbrechen mußte, und gelobte sich, ihn höchstens nur noch ein Jahr weiter erscheinen zu lassen. „Die Kälte des Publikums gegen lyrische Poesie," schrieb er den 15. August an Körner, „und die gleichgiltige Aufnahme meines Almanachs, die er nicht verdient hat, machen mir eben nicht viel Lust zur Fortsetzung; deswegen will ich, wenn der Wallenstein mir gelungen ist, beim Drama bleiben, und in den übrigen Stunden theoretische und kritische Arbeiten treiben."

Indessen war, als er dieses schrieb, doch bereits ein Gedicht für den Almanach zustande gekommen, das er dem Briefe beilegte. Es war das Glück, ein Nachschößling der Ideendichtung von hymnenartigem Schwunge. Bald darauf beendigte er das Lied: Des Mädchens Klage, welches letztere man vielleicht noch schicklicher zu den Romanzen zählen könnte. Wie er im Glück eine im allgemeinen bereits hinter ihm liegende Gattung durch ein neues Produkt bereicherte, so fügte er bald nachher dem herrlichen Balladenstrauße des vorigen Jahrs noch ein paar treffliche Blumen bei: den Kampf mit dem Drachen und die Bürgschaft. Endlich kehrte er mit dem eleusischen Feste zu der kulturhistorischen Poesie zurück, die im nächstfolgenden Jahre in einer glänzenden Produktion, dem Liede von der Glocke, ihren Höhenpunkt erreichen sollte.

1. Das Glück.

Das Glück erschien zuerst im Musenalmanach für 1799. Schon am 20. Juli war er damit beschäftigt und mit Bezug darauf fragte er brieflich bei Goethe an, ob er es schicklich finden würde, einen Hymnus in Distichen zu verfertigen, oder ein in Distichen geschriebenes Gedicht, worin ein gewisser hymnischer Schwung sei, Hymnus zu nennen. Schiller beendigte dasselbe am 31. Juli, fand es aber nicht für gut, das Stück als Hymnus zu bezeichnen; doch war Körner mit ihm über die Gattung, der es angehöre, gleicher Ansicht. „Das Glück," schrieb Körner in seinen kritischen Bemerkungen über den Musenalmanach für 1799, worin das Gedicht zuerst erschien, „würde ich zu der Klasse der Hymnen rechnen. Es ist ein Prachtstück für ein ästhetisches Fest. Nur in einer Stimmung, die für ein solches Fest paßt, kann es von den Eingeweihten

nach Würden geschätzt werden, — anstößig für die gewöhnliche Denkart, aber voll tiefen Sinnes für den, der etwas mehr über absoluten und relativen Wert nachgedacht hat. Die Ausführung steht dem Inhalt nicht nach, und ich weiß nicht, ob du jemals schönere Verse gemacht.“ Zur Vergleichung folge das Urteil, welches er, nachdem Schiller ihm das Gedicht am 15. August zugesandt hatte, in seiner Antwort vom 22. August abgab: „Das Gedicht gehört zu einer seltenen Gattung, die nur von wenigen nach Würden geschätzt werden kann. Das Dargestellte ist das dichtende Subjekt im idealisierten Zustande der Betrachtung. Das Idealische liegt hier in der höchsten Empfänglichkeit bei der ungestörtesten Ruhe. Ohne Spur von Kälte muß die Empfindung in stetem Gleichgewicht bleiben. Dies wurde desto schwerer bei einem Stoffe, der, wie das Glück, die Empfindung aufs höchste reizt. Aber der hohe Standpunkt, aus dem das Ganze gedacht ist, und die Würde des Tons muß für viele etwas Drückendes haben.“

Als Hauptideen treten folgende hervor: Das Glück ist eine freie Gabe der Götter; auf den Beglückten sollen wir nicht mit neidischem Zürnen blicken; wir sollen uns vielmehr freuen, daß durch ihn und in ihm das Göttliche zur Erscheinung kommt; schließlich wird noch als eine charakteristische Eigenschaft des Glücklichen seine wunderbare und plötzliche Entstehung hervorgehoben.

V. 1—8. Glücklich der Mann, den die Götter schon vor seiner Geburt liebten und bei seiner Geburt mit ihren Geschenken ausstatteten! Er ist im Voraus des höchsten Erfolges gewiß, ohne erst durch ein Leben voll Verdienst Anspruch auf Lob und Ruhm gewonnen zu haben. Nicht unwahrscheinlich ist Boxbergers Vermutung, daß bei V. 1—4 besonders Goethe dem Dichter vorgeschwebt habe, wie denn auch diese Verse unter einer Büste Goethes in der Weimarschen Bibliothek stehen. Schon 1789 schrieb Schiller an Körner über Goethe: „Wie leicht ward sein Genie vom Schicksal getragen, und wie muß ich bis auf diese Minute noch kämpfen!“ Der Zusatz „vor der Geburt schon“ (V. 1) ist nicht unbedeutsam; dadurch wird die Huld sogleich schon als vom Verdienst unabhängig recht stark bezeichnet. „Venus“ (V. 2), die in der Odyssee als Pflegerin von Kindern erscheint (XX, 68 ff.), die Göttin der Schönheit, stattet das Kind, dem sie gewogen ist, mit Liebreiz und Anmut aus; „Phöbus“ (V. 3), der Gott der Weissagung und Dichtkunst, erschließt das innere Auge, daß der Mensch in dichterischer und prophetischer Begeisterung das ewig Schöne und Wahre erblicke;

„Hermes“, der beredte Enkel des Atlas, wie ihn Horaz nennt, giebt seinen Günstlingen die Gabe der gefälligen Rede; vergleiche Herders entfesselnden Prometheus, wo Merkur von der Pandora sagt:

Pallas begabte sie mit Witz und Geist,
Mit Liebreiz Aphrodite, ich, dein Freund,
Mit jeder Suada Wohlgefälligkeit.

„Zeus“ (V. 4), der Herrscher der Götter und Menschen, spendet Hoheit und Gewalt und ein den Gebieter verkündendes Äußere. „Charis“, Personifikation der Gunst, Huld und Anmut, steht hier auf der Grenze des Eigennamens und des Gattungswortes, während das Wort unten in V. 11 entschiedener Eigenname ist.

V. 9—16. Hochachtungswert ist der Mann, der durch kräftige, rüstige Wirksamkeit, durch sittliche Energie („Tugend“ im Sinne des lateinischen virtus, V. 10) einem feindlichen Schicksal zum Trotz sich Verdienst und Ruhm erringt; aber „das Glück“ (V. 11), „alles Höchste“ (V. 14), wie Geistes- und Körperschönheit, geniale Anlagen für Kunst und Wissenschaft, hohe Herrschergaben, kann er nicht erzwingen; sie sind ein freies Geschenk der Götter. Übereinstimmend hiermit heißt es in Schillers Abhandlung über Anmut und Würde: „Beherrschung der Triebe durch die moralische Kraft ist Geistesfreiheit, und Würde heißt ihr Ausdruck in der Erscheinung. Würde kann der Mensch sich geben, weil er Herr seines Willens ist (vgl. V. 13); aber das Glück kann er nicht erzwingen.“ Das Distichon V. 15 f. leitet zum folgenden Abschnitt über.

V. 17—30. Wenn etwas die Götter bei Verteilung der Glücksgaben bestimmt, so ist es nicht sowohl die Gerechtigkeit, als Gunst und Zuneigung. Jene würde auf sittlichen Wert und Verdienst sehen; diese wendet sich vorzüglich der frohen, anmutigen Jugend und kindlich einfachen Gemütern zu. Wenn es in V. 20 heißt, daß den Glanz der Götterherrlichkeit nur der Blinde schaue, so ist damit der Blinde gemeint, der in Einfalt übt, „was kein Verstand der Verständigen sieht“, den die Wissenschaft noch nichts gelehrt hat und nichts lehren kann, weil ihm „der Wahrheit Ruf noch hell in der kindlichen Brust tönt“ (s. das Gedicht Der Genius), und von dem unser Dichter singt:

Was du mit heiliger Hand bildest, mit heiligem Mund
Redest, wird den erstaunten Sinn allmächtig bewegen;
Du nur merkst nicht den Gott, der dir im Busen gebeut,
Nicht des Siegels Gewalt, das alle Geister dir beuget;
Einfach gehst du und still durch die eroberte Welt.

Mit dem „Göttlichen“ (V. 22), das die Himmlischen in „das bescheidne Gefäß“ einschließen, ist vorzugsweise das Genie gemeint, von dem Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung sagt, es sei bescheiden, weil es sich selbst ein Geheimnis sei. „Ungehofft“ erscheint diese Himmelsgabe (V. 23), nicht selten in niedern Ständen, bei mangelhafter Erziehung, tausend Hindernisse durchbrechend, während sie oft da, wo man durch sorgfältige Zurüstung und Bildung sich zu stolzer Hoffnung berechtigt wähnt, gegen alles Erwarten ausbleibt. Und im einzelnen Falle ruft selbst der genialste Kopf eine geniale Stunde nicht willkürlich herbei; oft, wenn ein Dichter den produktiven Moment am sichersten erwartet, will er sich nicht einstellen; „denn der mächtigste von allen Herrschern ist der Augenblick“ (Gunst des Augenblicks, Str. 5). In V. 25—29 sind die Hauptarten des Glücks aufgeführt, das „der Vater der Götter und Menschen“ (hominum sator atque deorum, πατὴρ ἀνδρῶν τε θεῶν τε) so eigenwillig verteilt. Die Fabel vom Ganymed (V. 26), den Zeus durch seinen Adler in den Olymp entführte, deutet (wie in Goethes Gedicht Ganymed) die Erhebung des Geistes zum Göttlichen und Idealen an. Dann werden in V. 27—29 noch Feldherrnruhm und Königsmacht („die herrschaftgebende Binde“, das königliche Diadem) als Repräsentanten eines mehr äußern Glücks hervorgehoben. V. 30 erinnert daran, daß dem Zeus selbst die höchste Herrschgewalt beim Losen mit den Brüdern durch das Glück zufiel.

V. 31—36 stellen die unwiderstehliche Herrschgewalt dar, die das Glückliche, das Geniale und Schöne besitzt, und zwar V. 31 f., wie es sie in der Menschenwelt, V. 33 f. in der leblosen Natur, V. 35 f., wie es sie in der Tierwelt ausübt. Phöbus, der sieggekrönte Gott (V. 31), der einst die Schlange Python erlegte, hilft dem Günstling die Menschen überwinden, Amor (V. 32) steht ihm als Herzensgewinner bei; Poseidon, der Meergott (V. 33), glättet vor ihm die stürmischen Wogen. Dabei wird auf die bekannte Erzählung hingedeutet, daß Cäsar dem Schiffer, der ihn bei stürmischem Wetter über die Meerenge von Otranto setzte, Mut zugeredet habe mit den Worten: Auf! du fährst den Cäsar und sein Glück! V. 35 spielt auf die aus Schlegels Arion bekannte Sage an.

V. 37—46. Mit V. 37 knüpft sich ein neuer Gedanke an. Der Anblick der Willkür, womit die Götter bei der Verteilung der Glücksgaben verfahren, kann leicht ein Gefühl des Unwillens erzeugen; man kann darüber zürnen, daß bei dieser Verteilung das

Verdienst unberücksichtigt bleibt. Einem solchen Unwillen nun, der eigentlich nur den Glückspendern gelten dürfte, sich aber leicht auf den von ihnen Beglückten überträgt, sucht der Dichter im folgenden zu begegnen. Indes scheint das Nächste (bis V. 46) mehr darauf angelegt, einer Geringschätzung der Göttergünstlinge, als einem Unmut wider sie, vorzubeugen; so daß man auch in V. 37 nicht erwarten sollte: „Zürne dem Glücklichen nicht“; sondern etwa: Denke deswegen nicht geringer von dem Glücklichen, weil die Götter es sind, die ihm den Sieg schenken. Ich möchte darum doch nicht minder (heißt es dann) das Los des Paris dem des Menelaos bei ihrem Zweikampf (Ilias III, 379 ff.) vorziehen, wenn gleich jener nicht seiner Tapferkeit, sondern der Huld Aphroditens, die ihn im Nebel verhüllte, seine Rettung verdankte. War Achilles etwa weniger herrlich, weil die Götter ihm hilfreich waren (V. 41 f.), weil Hephästos für ihn den Schild (Il. XVIII, 478) und das Schwert (XIX, 372) geschmiedet? Mag es sein, daß sein Verdienst, sein Männerwert dadurch nicht erhöht wurde, seine Glorie, seine Herrlichkeit wuchs gewiß, indem der ganze große Olymp um den sterblichen Mann in Bewegung geriet. Die Götter „ehrten sein Zürnen“ (V. 45), d. h. sie erkannten es als berechtigt an. Sie benutzten seine dadurch entstandene Unthätigkeit zur Erhöhung seines Ruhms, indem sie es so ans Licht stellten, wie sehr seine Tapferkeit die der besten Achaier überrage, welche schon so manches Jahr entscheidungslos mit den Troern gekämpft und in diesem Kampf viele der trefflichsten Männer, „Hellas bestes Geschlecht“ (V. 46), verloren hatten.

V. 47—58. Indem der Dichter in V. 47 den Gedanken aus V. 37 wieder aufnimmt, fügt er diesmal Erwägungen bei, die allerdings das Gefühl des Unmuts über die willkürliche Glücksverteilung zu entkräften geeignet sind. Jene höchsten Gaben, sagt er, sind nicht ein ausschließliches Gut des Trägers, sie sind ein gemeinsames Gut aller; alle dürfen sie schauen, sie bewundern, sich ihrer freuen. Wenn die Götter nicht einzelnen Auserwählten jene Gaben spendeten, so würden die andern nicht zum Genuß dieser Gaben gelangen. Weil aber der Glückliche nicht sich selbst das Glück verdankt, sondern „das Gefäß“ ist, in das die Götter ihre Gaben einschließen, so ist auf ihn der Begriff von Verdienst und Lohn (V. 56) nicht anzuwenden, während im Geschäfts- und Staatsleben strenge Gerechtigkeit („Themis“, die Göttin der Gerechtigkeit) an ihrer Stelle sein mag. Der Schlußvers des Abschnittes „Wo kein Wunder geschieht

u. s. w." führt zu einem neuen, das Gedicht abschließenden Gedanken über.

V. 59—66. Das Glückliche, d. h. das Geniale, das Schöne ist eine wunderbar rasche Geburt des Augenblicks und steht sofort, wie von Ewigkeit her vollendet, vor dir, während das Menschliche, das durch Menschenfleiß Gebildete, nur langsam und stufenweise seiner Vollendung entgegengeht. Der Dichter rechnet, in Beziehung auf geniale Kunstwerke, nur die erste Conception zu dem Glücklichen, die Ausführung aber, das Hineinbilden des Göttlichen in den Stoff, zum Menschlichen. Das allmähliche Entstehen des letztern ist in V. 59 sehr schön durch die Polysyndesie in Verbindung mit der Allitteration ausgedrückt, so wie auch die metrische Bewegung im zugehörigen Pentameter (besonders der doppelte Anapäst „von Gestalt zu Gestalt") malerisch wirkt. Der Grundgedanke des Schlußabschnitts kehrt bei unserm Dichter häufig wieder; so heißt es in der Gunst des Augenblicks:

Von dem allerersten Werden
Der unendlichen Natur
Alles Göttliche auf Erden
Ist ein Lichtgedanke nur.

Langsam in dem Lauf der Horen
Füget sich der Stein zum Stein;
Schnell, wie es der Geist geboren,
Will das Werk empfunden sein.

Auch jene Stellen in der Macht des Gesanges (Str. 1), dem Grafen von Habsburg (Str. 5), dem Mädchen aus der Fremde (Str. 2), worin Schiller von dem plötzlichen, geheimnisvollen Kommen und Schwinden der poetischen Begeisterung spricht, gehören hieher, da ja die poetische Weihe eine Art des Glücks ist. „Aus dem unendlichen Meer" (V. 64) scheint nicht ohne Nebenbeziehung gesagt zu sein; aus der unendlichen Zahl der möglichen Bildungen tritt das idealschöne Bild sogleich auf eine unerklärliche Weise mit derselben Bestimmtheit der Umrisse und Züge, in derselben leibhaftigen Vollendung vor den innern Blick des Künstlers, wie Aphrodite aus dem Schaum des Meers hervorging. Ist hier Aphrodite das personifizierte Schönheits-Ideal, so erscheint im folgenden Distichon Minerva, die nach der Mythe gerüstet aus dem Haupt ihres Vaters Jupiters hervorging, als die personifizierte Anschauung des Wahren. Einstimmend sagt Goethe in seinen Apho-

rismen, jedes echte Schauen der Wahrheit sei die Bethätigung eines originellen Wahrheitsgefühls, das, lange im stillen geflegt, unversehens mit Blitzesschnelle wirke. Es tritt aber auch jeder geniale Gedanke sogleich mit dem Schilde der Gewißheit gerüstet auf, dessen Glanz jeden Zweifel, jeden Widerspruch verstummen heißt, wie der Anblick der schrecklichen Ägide jeden Feind lähmte und versteinte.

Der Musenalmanach für 1799 enthält folgende Varianten und zusätzliche Distichen:

V. 7. Eh' er es lebte, ist ihm das volle Leben gerechnet,
V. 26. Seinen Adler herab, trägt ihn zu seinem Olymp,
V. 35. Ihm gehorchen die wilden Gemüter, das brausende Delphin

Nach V. 36:

Ein geborener Herrscher ist alles Schöne und sieget
Durch sein ruhiges Nahn, wie ein unsterblicher Gott.

Nach V. 46:

Um den heiligen Herd stritt Hektor, aber der Fromme
Sank dem Beglückten; denn ihm waren die Götter nicht hold.
V. 63. Jede irdische Venus steigt, wie die u. s. w.

Nach V. 76:

Aber du nennest es Glück, und deiner eigenen Blindheit
Zeihst du verwegen den Gott, den dein Begriff nicht begreift.

2. Des Mädchens Klage.

Schiller gedenkt dieses Gedichtes zuerst in einem Briefe an Goethe vom 5. September 1798: „Ein klein Liedchen leg' ich hier bei. Gefällt es Ihnen, so können wirs auch (im Almanach) drucken lassen." Goethe erwiderte: „Das kleine Lied, das ich zurückschicke, ist allerliebst und hat vollkommen den Ton der Klage. Daß hiermit die vorliegende Romanze gemeint war, macht der Musenalmanach für 1799, worin sie erschien, mehr als wahrscheinlich. Vermutlich wurde das Lied schon im J. 1797 begonnen nnd gehörte zu jenen, worüber er damals den 21. Juli an Körner schrieb: „Ich bin dabei, einige Lieder für den Almanach zu machen, wozu Melodieen kommen sollen. . . . Fertig ist aber noch nichts, obgleich vieles angefangen." Am 15. September berichtete er weiter: „Meine mir vorgesetzten Lieder kann ich erst nächstes Jahr liefern; diesmal hat meine Unpäßlichkeit die Ausführung unmöglich gemacht."

Boxberger weist inbetreff der in unserm Gedicht angenommenen Situation auf altenglische Volkslieder hin, die Schiller schon auf der Militär-Akademie aus der Übersetzung von Ursinus kennen gelernt hatte, und erinnert an das Lied von der Weide in Shakespeares Othello, an „Das Mädchen am Ufer“ in Herders Stimmen der Völker:

Die See war wild im Heulen,
Der Sturm, er stöhnt mit Müh;
Da saß das Mädchen weinend,
Am harten Fels saß sie u. s. w.

und hinsichtlich des Versmaßes an „Das trauernde Mädchen“ ebendaselbst:

Im säuselnden Winde, am murmelnden Bach
Saß Lila auf Blumen und weinet' und sprach u. s. w.

Im Musenalmanach und demgemäß auch lange Zeit hindurch in den Ausgaben der Gedichte war die Strophe unseres Liedes in sieben Verse: vier Verse mit zwei Hebungen, zwei Verse mit vier Hebungen und einen mit drei Hebungen abgeteilt. In der Handschrift aber, die Schiller gegen Ende seines Lebens für eine Prachtausgabe der Gedichte anfertigen ließ (s. mein Archiv für den deutschen Unterricht 1844, I, S. 42 ff.), ist durch Zusammenziehung der vier ersten kurzen Verse in zwei, die Strophe fünfzeilig gestaltet:

Der Eichwald brauset, die Wolken ziehn,
Das Mägdlein sitzet an Ufers Grün;
Es bricht sich die Welle mit Macht, mit Macht
Und sie seufzt hinaus in die finstre Nacht,
Das Auge vom Weinen getrübet.

Hierdurch werden sämtliche Verse der Strophe zu vollzähligen jambisch-anapästischen Vierfüßlern mit Ausnahme des katalektischen Schlußverses; durch die Reime der Schlußverse sind je zwei Strophen verbunden. Das Metrum könnte für ein Klagelied zu lebendig erscheinen; allein man erwäge, daß es ein heftiger, schwärmerischer Schmerz ist, der sich hier ausspricht.

Str. 1. Die einleitende Strophe vergegenwärtigt uns gleich den trefflich gewählten Schauplatz unsers Nachtstückes. „Der brausende Eichwald,“ sagt Hoffmeister, „die ziehenden Wolken, die mit Macht sich brechenden Wellen, die finstere Nacht erfüllen uns schon zum voraus mit dunkeln Bildern und Ahnungen, welche durch die nachfolgenden Klagen nur näher bestimmt werden.“ Das wieder-

holte mächtige Anschwellen der Flut ist durch die Repetition „mit Macht, mit Macht" ausdrucksvoll angedeutet. In den Piccolomini (III, 7), wo Thekla die beiden ersten Strophen zur Guitarre singt, lautet V. 2 „Das Mägdlein wandelt an Ufers Grün" und der vorletzte Vers „Und sie singt hinaus u. s. w." und in der Stuttgarter Handschrift des Wallenstein der drittletzte Vers „Es bricht sich die Welle mit Macht und Macht" (wohl ein Versehen des Schreibers). Der freien Weglassung des Artikels in dem Ausdruck „an (des) Ufers Grün" begegnen wir bei Schiller oft, z. B. in der Bürgschaft („An Ufers Rand" Str. 7, „in Abendrots Strahlen", Str. 15).

Str. 2. Ein neuerer Interpret denkt sich die Klage des Mädchens an „die Mutter Gottes" gerichtet; der Ausdruck „Du Heilige" läßt doch nicht gerade bestimmt an die h. Maria denken, eher noch an die Schutzheilige des Mädchens, und „Rufe dein Kind zurück" würde den Gedanken an die verstorbene Mutter desselben, die von dem Mädchen als eine Verklärte, Heilige aufgefaßt wird, nahe legen, wenn die Antwort in Str. 3 besser dazu stimmte. Wird in den Schlußversen das ganze Lebensglück in Liebe gesetzt, so scheint das Gedicht Thekla sogar das Leben selbst in die Liebe zu setzen:

Hab' ich nicht beschlossen und geendet?
Hab' ich nicht geliebet und gelebt?

Str. 3. Bemerkenswert ist im ersten Satze die Freiheit, womit der Dichter ein Adjektiv („vergeblicher") für das Adverb eingeführt hat (Vergebens rinnt der Thränen Lauf).

Str. 4. Hoffmeister erinnert bei dieser Strophe an die Goetheschen Verse:

Trocknet nicht, trocknet nicht,
Thränen der ewigen Liebe!
Ach, nur dem halb getrockneten Auge
Wie öde, wie tod die Welt ihm erscheint!

und an die Strophe in Schillers Lied An Emma:

Deckte dir der lange Schlummer,
Dir der Tod die Augen zu,
Dich besäße noch mein Kummer,
Meinem Herzen lebtest du u. s. w.

3. Der Kampf mit dem Drachen.

Diese längste aller Schillerschen Balladen entstand, nach des Dichters eigenhändigen Notizen vom 18. bis zum 26. August 1798 in einer verhältnismäßig kurzen Zeit. Am 21. August schrieb er an Goethe, er sei mit dem Stücke beschäftigt und verschaffe sich dabei die Unterhaltung, mit einer gewissen plastischen Besonnenheit zu verfahren, welche der Anblick der von Goethe bei ihm zurückgelassenen Kupferstiche erweckt habe. Dieser Zusatz läßt vermuten, daß er damals an der beschreibenden Partie, der Erlegung des Drachens, war. Am letzten August meldete er, die beiden Balladen für den Almanach (worunter auch die vorliegende) seien fertig; am 4. September sandte er sie dem Freunde zu.

Zu dem Stoffe führte ihn Niethammers Übersetzung der Geschichte des Johanniterordens von Vertot, wozu er eine Vorrede geschrieben hatte, also dasselbe Werk, woraus er auch den Plan zu seinen Maltesern schöpfte. Hiernach ereignete sich die Begebenheit unter dem Großmeister Helion de Villeneuve, der 1323 bis 1346 Oberhaupt des Ordens war. Bei der Darstellung seiner Regierung erzählt Vertot: „Der Geist der Liebe und Rücksichten der Klugheit bewogen ihn, allen Rittern bei Verlust des Ordenskleides den Kampf mit einer Schlange oder einem Krokodil zu verbieten, einer Art Amphibion, das sich in Morästen und an den Flußufern aufhielt. Es war von ungeheurer Größe, verursachte großes Unheil auf der Insel und hatte selbst einige Einwohner verschlungen. Der Zufluchtsort des furchtbaren Tiers war eine Höhle neben einem Sumpf am Fuß des Berges St. Stephan, zwei Meilen von Rhodus gelegen. Von hier aus brach es hervor, um seine Beute zu holen. Es fraß Schafe, Kühe und bisweilen Pferde, wenn sie sich dem Sumpf näherten; ja man klagte sogar, daß es Hirten verschlungen, die ihre Herden dort gehütet hatten. Mehrere der tapfersten Ritter des Konvents zogen zu verschiedenen Zeiten, einer ohne Mitwissen des andern, einzeln aus der Stadt, um das Tier zu töten; aber man sah keinen wiederkehren. Der Gebrauch des Feuergewehrs war noch nicht erfunden, und die Haut des Ungeheuers war mit Schuppen bedeckt und den schärfsten Pfeilen und Wurfspießen undurchdringlich. Die Waffen waren mithin ungleich und die Schlange hatte ihre Feinde bald erlegt. Dies war der Grund, weshalb der Großmeister den Rittern fernerhin den Versuch eines Unternehmens wehrte, das über menschliche Kräfte zu sein schien. Alle gehorchten, mit Aus-

nahme eines Ritters von der provencalischen Zunge, Namens Dieudonné von Gozon. Trotz jenes Verbots und ohne sich durch das Schicksal seiner Mitbrüder abschrecken zu lassen, faßte dieser im stillen den Entschluß, das Ungeheuer zu bekämpfen, entschlossen zu sterben oder die Insel davon zu erlösen. Um nun seinen Plan auszuführen, begab er sich nach Frankreich und zog sich in das Schloß Gozon zurück, das noch heutiges Tages in der Provinz Languedoc steht. Er hatte bemerkt, daß die Schlange unter dem Bauche keine Schuppen hatte, und darauf baute er seinen Plan. Er ließ von Holz oder Pappendeckel ein Bild des Ungeheuers verfertigen, ganz nach der Vorstellung, die er davon bewahrt hatte, und sah besonders darauf, daß der Grimm desselben sich recht ausdrückte. Hierauf richtete er zwei junge Doggen ab, auf seinen Ruf herbeizueilen und sich an den Bauch des Tiers zu werfen, während er selbst, zu Pferde gestiegen, angethan mit seiner Rüstung, die Lanze in der Hand, sich stellte, als ob er ihm an verschiedenen Orten Stöße beibrächte. Mehrere Monate nahm der Ritter täglich diese Übung vor; und sobald er die Doggen zu dieser Art von Kampf abgerichtet sah, kehrte er nach Rhodus zurück. Kaum auf der Insel angelangt, ließ er, ohne seinen Plan jemanden mitzuteilen, seine Waffen heimlich zu einer Kirche bringen, die auf der Spitze des Berges St. Stephan lag, und begab sich nachher selbst dorthin, nur von zwei Knappen begleitet, die er aus Frankreich mitgebracht hatte. Er trat in die Kirche, und, nachdem er sich Gott empfohlen, legte er seine Waffen an, stieg zu Pferde und befahl seinen beiden Dienern, wenn er im Kampf umkäme, nach Frankreich zurückzukehren, sich aber zu ihm zu begeben, wenn sie bemerkten, daß er die Schlange getötet hätte, oder von ihr verwundet worden wäre. Hierauf ritt er, von den beiden Hunden begleitet, den Berg hinab und wandte sich gerade auf den Schlupfwinkel der Schlange zu, die auf das Geräusch, welches er machte, mit offenem Rachen und funkelnden Augen herbeieilte, um ihn zu verschlingen. Gozon brachte ihr einen Lanzenstoß bei, den aber die Dicke und Härte der Schuppen fruchtlos machte. Er schickte sich an, die Stöße zu verdoppeln, aber sein Roß, durch das Zischen und den Geruch der Schlange scheu gemacht, will nicht vorwärts, bäumt sich, wirft sich seitwärts und hätte seinen Herrn ins Verderben gerissen, wenn dieser nicht, ohne zu erschrecken, abgesprungen wäre. Das Schwert in der Hand, die beiden Doggen zur Seite, greift er das furchtbare Untier an und versetzt ihm an mehreren Stellen Streiche, die jedoch der Schuppenpanzer nicht eindringen ließ. Das

wütende Tier warf ihn mit einem Schweifschlage zu Boden und war im Begriff, ihn zu verschlingen, da warfen sich die Hunde, wie sie abgerichtet waren, an den Bauch der Schlange, die nun von ihren grimmigen Bissen zerfleischt wurde, ohne sich ihrer erwehren zu können. Durch diese Hilfe unterstützt, erhebt sich der Ritter wieder, springt den Doggen bei und stößt sein Schwert an einer schuppenentblößten Stelle ein. Es entsteht eine breite Wunde, woraus Ströme Bluts hervorschießen. Das Ungeheuer, tötlich verwundet, fällt auf den Ritter, so daß er zum zweitenmal hinstürzt, und hätte ihn durch seine ungeheure Körpermasse erdrückt, wären nicht die beiden dem Kampf zuschauenden Knappen, als sie die Schlange erlegt sahen, herbeigeeilt. Sie fanden ihren Herrn ohnmächtig und hielten ihn für tot. Als sie ihn mit vieler Mühe unter der Schlange hervorgezogen hatten, lösten sie ihm den Helm, um ihm Luft zu machen, falls er noch am Leben wäre, und sprengten ihm Wasser ins Gesicht. Dieser Beistand ließ ihn endlich die Augen wieder aufschlagen. Das erste Schauspiel, und das angenehmste, das sich ihm darbieten konnte, war seinen Feind tot und ein so schweres Unternehmen gelungen zu sehen. Kaum hatte man in der Stadt seinen Sieg erfahren, so strömte ihm eine Menge Einwohner entgegen. Die Ritter führten ihn im Triumph in den Palast des Großmeisters. Aber mitten unter dem Beifallssturm erstaunte der Sieger nicht wenig, als Helion mit Blicken voll Unwill ihn fragte, ob er das Verbot des Kampfes mit dem gefährlichen Untier nicht kenne, und ob er es ungestraft verletzen zu können glaube. Und ohne ihn anzuhören, und unerweicht durch die Fürbitten der Ritter, schickte ihn dieser strenge Wächter der Ordenszucht auf der Stelle ins Gefängnis. Hierauf versammelte er den Rat und stellte diesem vor, der Orden dürfe nicht unterlassen, einen Ungehorsam strenge zu bestrafen, der für die Ordenszucht verderblicher sei, als viele Schlangen für die Inselbewohner, und stimmte, ein zweiter Manlius, laut dafür, daß dieser Sieg dem Sieger zum Verderben gereiche. Der Rat erlangte jedoch so viel, daß er sich damit begnügte, ihm das Ordenskleid zu nehmen. So ward denn Gozon desselben schimpflich beraubt, und nur eine kurze Zeit verstrich zwischen seinem Siege und dieser Strafe, die er für strenger als den Tod selbst hielt. Der Großmeister aber zeigte, nachdem er so der Aufrechthaltung der Ordenszucht Genüge gethan, wieder seinen von Natur sanften und gütigen Charakter. Er ließ sich gern besänftigen und lenkte die Sache so, daß man ihn um Gnade anflehte. Auf die dringenden Bitten der ersten Kom=

ture schenkte er ihm das Kleid und sein Wohlwollen wieder und überhäufte ihn mit Wohlthaten. Den Kopf der Schlange oder des Krokodils befestigte man auf einem der Thore der Stadt. Thevenot in seiner Reisebeschreibung erzählt, er habe diesen oder doch ein Abbild desselben dort selbst gesehen. Es war dicker und größer als ein Pferdekopf, und hatte einen bis an die Ohren geschlitzten Rachen, große Zähne und Ohren, runde Augen und eine grauweiße Farbe, die aber vielleicht vom Staub herrührte." — Nach Villeneuves Tode 1346 wurde Gozon zum Großmeister erwählt; er starb 1353. Auf sein Grabmal setzte man die Worte: Draconis extinctor.

Man sieht, was das Quantum des Stoffes betrifft, so konnte sich der Dichter fast ganz auf das vom Historiker Überlieferte beschränken, und brauchte nicht, wie etwa in der Bürgschaft, noch seine Erfindungskraft stark in Anspruch zu nehmen. Aber wohl galt es auch hier, den Stoff kunstmäßig zu gestalten und, wie Schiller im Briefe an Goethe vom 4. September sich ausdrückt, „die disparaten Momente desselben in einem harmonierenden Ganzen zu verbinden." Zunächst vereinigte er das räumlich und zeitlich Auseinanderliegende in einen begrenzenden Rahmen und brachte so eine scenische Einheit hervor, ähnlich der im Taucher und im Grafen von Habsburg. Der Dichter versetzt uns gleich in mediam rem, der Kampf mit dem Drachen ist bei der Eröffnung des Gedichtes schon beendigt und geht nur noch durch die Schilderung in dem Munde des Haupthelden an unsrem innern Auge vorüber. So ist in der Quelle auch die Bestrafung und die Begnadigung des Ritters durch eine Zwischenzeit gesondert; der Dichter läßt alles zu einer Scene sich aneinanderschließen. Zugleich hat sein großartiger Sinn, wie Hoffmeister schön bemerkt, die ganze Scene zu einer öffentlichen und das Gericht über den Besieger der Schlange zu einer Volkssache gemacht.

Ein wichtiger Zusatz jedoch zu dem Bericht des Historikers, der den innersten Kern der Geschichte trifft, ist die demütige Selbstbezwingung des Jünglings. Durch ihn trieb Schiller, wie Hoffmeister sagt, „die Geschichte ganz in das Innere des Menschen hinein;" und es gewann unsere Ballade durch diesen ideellen Gehalt einige Ähnlichkeit mit dem verschleierten Bilde zu Sais. Wie dort nämlich Unterordnung der Wißbegierde unter ein höheres Gebot gelehrt wird, so wird hier die Tugend der Selbstverleugnung über den ritterlichen Heldenmut erhoben. Die beiden Hauptideen, die dem Gedichte zu Grunde liegen und darin im Kampf gegen einander auf-

treten, bezeichnet Schiller in dem erwähnten Briefe vom 4. September als „den christlich-mönchisch-ritterlichen Geist der Handlung“. Was er darunter verstand, hat er deutlicher in der Vorrede zur Übersetzung von Vertot ausgesprochen: „Ein feuriger Rittergeist verbindet sich mit zwangvollen Ordensregeln, Kriegszucht mit Mönchsdisciplin, die strenge Selbstverleugnung, welche das Christentum fordert, mit kühnem Soldatentrotz, um gegen den äußern Feind der Religion einen undurchdringlichen Phalanx zu bilden, und mit gleichem Heroismus ihren mächtigen Gegnern von innen, dem Stolz und der Üppigkeit, einen ewigen Krieg zu schwören.“ Diese beiden Principien, das ritterliche und das christlich-mönchische, durchziehen das Gedicht; aber wie glänzend auch das erstere hervortritt, so erscheint es doch dem zweiten als untergeordnet, so daß dieses als die eigentliche ideelle Grundlage zu betrachten ist. Wenn es hiernach scheinen könnte, als ob der Großmeister, der Vertreter des christlich-mönchischen Princips, und nicht der ritterliche Jüngling der Hauptheld sei, so ist dagegen zu bedenken, daß Gozon sich ja vor dem Ordensgesetze demütigt und somit den Sieg des mönchischen Princips praktisch an sich darstellt. Freilich war es daneben unerläßlich, den Verfechter des siegenden Princips als eine imponierende Gestalt hervortreten zu lassen. Schon in den Strophen 3—5 bilden die strengen Worte des Meisters einen ergreifenden Kontrast zu dem Jubel des Volks und dem enthusiastischen Ausdruck der stolzen Freude, die der Jüngling über die gelungene That empfindet; aber noch ergreifender wirkt es, wenn in den Strophen 22—24, wo der Gegensatz der beiden Hauptideen seinen Höhepunkt erreicht, der Großmeister inmitten der rauschenden Huldigungen, die hier dem ritterlichen Heldenmut gespendet werden, ihm gegenüber das andere Princip, die christlich-demütige Selbstverleugnung, durch seine unvergleichlichen Worte in siegender Würde und Hoheit erhebt. Das Bild des Meisters wächst dadurch zu einer wahrhaft erhabenen Größe empor, daß er ganz allein, dem ganzen Volk und dem ganzen Orden gegenüber, als Verfechter des Hauptprincips, worauf der Orden ruht, erscheint.

Körner erklärt sich in einem Briefe an Schiller die Verlegung des Kampfs vor den Beginn der Handlung im Gedichte daraus, daß wir sogleich „aus der sinnlichen Welt in die moralische versetzt, in dieser die That des Helden geprüft, und seine Selbstüberwindung ins glänzendste Licht gestellt“, werden sollte. „Für die Gefahr des Kampfes,“ schrieb er, „sollte man sich nicht interessieren, und diese ists immer, was zuerst die Aufmerksamkeit fesselt. Daher ist

der Kampf schon vollendet, wenn das Gedicht anhebt.“ Ohne Zweifel wird durch die Verlegung des physischen Kampfs in die Vergangenheit unserm Interesse für den psychischen Kampf der Principien, der in dem Gedichte spielt, ein freierer Raum verschafft; aber der Hauptgrund dieser Anordnung war wohl der Wunsch des Dichters, eine scenische Einheit herzustellen. Auch verzichtet er keineswegs darauf, für den Kampf und seine Gefahren zu interessieren; er suchte durch Lebendigkeit der Erzählung und Beschreibung das Vergangene kräftig zu vergegenwärtigen. Wir machen auf einige hierbei angewandte Kunstmittel aufmerksam.

Lessing rühmt in seinem Laokoon die kunstvolle Schilderungsweise Homers, der einen zu malenden Gegenstand nicht als einen fertigen, sondern als einen entstehenden darstellt und dadurch dem Leser oder Hörer die Gesamtauffassung des Bildes erleichtert. In der Regel ist diese Schilderungsart nur bei leblosen Gegenständen anwendbar. Schiller hat aber einen Vorteil, der im gegebenen Stoffe lag, vortrefflich zu benutzen gewußt, um sie auch der Darstellung eines lebendigen Gegenstandes zu gut kommen zu lassen. Um die Größe und Gefahr des Kampfes mit dem Drachen richtig abzuschätzen, war es nötig, uns das Bild des grauenhaften Untiers lebhaft zu vergegenwärtigen. Indem nun der Ritter in den Strophen 9—11 ein Abbild des Drachen „durch des Künstlers Hand, getreu den wohlbemerkten Zügen“ nach der Lessingschen Regel zusammenfügen läßt, gewinnen wir zugleich eine deutliche Vorstellung des wirklichen Drachen, so daß die spätere Erzählung des Kampfes mit dem Ungeheuer nicht mehr durch die Schilderung desselben gehemmt und belastet zu werden brauchte.*) Wie es scheint, legte Schiller es bei der Ausmalung des Drachenbildes auf einen Wettstreit mit Vergils Beschreibung der Schlangen an, die den Laokoon und seine Söhne umschnürten. Wenn Schiller in der Stelle:

> In eine Schlange endigt sich
> Des Rückens ungeheure Länge,
> Rollt um sich selber fürchterlich,
> Daß es um Mann und Roß sich schlänge —

durch den Schlußvers die Länge des Untiers versinnlicht, so verfährt Vergil in ähnlicher Weise, nur noch anschaulicher:

---

*) Ein neuerer Erklärer bestreitet es, daß in Str. 9 bis Str. 11 das Entstehen des Abbildes geschildert sei. Ich denke, die Verse „Auf kurzen Füßen wird die Last des langen Leibes aufgetürmt“, sowie die Stelle „Und alles bild' ich nach genau u. s. w.“, zeigen hinlänglich, wie Schiller die Beschreibung aufgefaßt wissen wollte.

Zwei Ringe sieht man sie um seinen Hals und noch
Zwei andre schnell um Brust und Hüfte stricken,
Und furchtbar überragen sie ihn doch
Mit ihren hohen Hälsen und Genicken.

Dann hat Schiller aber auch bei der Schilderung des Kampfs die den Sprachelementen inwohnende malerische Kraft höchst wirksam zu verwerten gewußt. Hierbei scheut er sich nicht, mitunter den absoluten Wohlklang den charakteristischen, nachahmenden Klängen zu opfern, wie in den Versen:

Da reiz' ich sie, den Wurm zu packen,
Die spitzen Zähne einzuhacken.

Wie hier durch die harten und scharfen Konsonanten, so malt er anderswo durch die Häufung gewisser diphtongischen Laute, die ihm regelmäßig zur Darstellung des Schauerlichen dienen:

Und bang beginnt das Roß zu keuchen
Und bäumet sich und will nicht weichen;
Denn nahe liegt, zum Knäul geballt,
Des Feindes scheußliche Gestalt u. s. w.

Und so sind auch die Reimklänge an manchen Stellen höchst charakteristisch und ausdrucksvoll, z. B. in Str. 20:*)

Und wütend mit des Schweifes Kraft
Hat es zur Erde mich gerafft;
Schon seh' ich seinen Rachen gähnen,
Es haut nach mir mit grimmen Zähnen,
Als meine Hunde, wutentbrannt,
An seinen Bauch mit grimm'gen Bissen
Sich warfen, daß es heulend stand,
Von ungeheurem Schmerz zerrissen.

Aber auch in der syntaktischen Behandlung der Sprache liegt stellenweise eine ungemeine Kraft. So finden wir hier (wie auch im Handschuh und den Kranichen des Ibykus) wiederholt die Inversion im Nachsatz angewandt, die sehr geeignet ist, das plötzliche oder überraschende Eintreten einer Handlung oder Begebenheit zu malen:

Und als ich seinen Zorn entflammt,
Rasch auf den Drachen spreng' ich's los ....
Kaum seh' ich mich im ebnen Plan,

*) Es fehlt freilich nicht an einzelnen anstößigen Gleichklängen (wie Joch, hoch; Roß, bloß; Blöße, Gekröse u. s. w.), aber dafür ist auch die Ballade reich an volltönenden, ausdruckskräftigen und gewählten Reimen.

Flugs schlagen meine Doggen an....
Und eh' es ihren Bissen sich
Entwindet, rasch erheb ich mich...
Und kam der Pilgrim hergewallt
Und lenkte in die Unglücksstraße,
Hervor brach aus dem Hinterhalt
Der Feind u. s. w.

Man könnte leicht das erste Drittel des Gedichtes (bis zu Str. 9) für zu breit ausgeführt halten; aber dem Dichter war es vor allem darum zu thun, unser Interesse für den Konflikt zwischen Heldenmut und pflichtmäßigem Gehorsam lebhaft zu erwecken, ehe er zur Schilderung des Kampfes überging; wir sollen der letztern nicht sowohl mit der Spannung auf den Ausgang, als mit der auf die Wirkung, die sie im Großmeister hervorbringt, folgen. Doch auch in der Schilderung des Kampfes entfaltet sich, weil hier der Mensch, wie im Taucher, im Ringen mit einer überlegenen Naturkraft erscheint, die Darstellung, wie dort, in pathetischer Fülle. Dagegen tritt der Schluß eben so rasch ein, wie im Polykrates und anderen Balladen. Sobald die Grundidee in ihr volles Licht gesetzt ist, führt der Dichter mit Recht das Ende möglichst schnell herbei.

Die Strophenform ist glücklich gewählt. Ihre Länge steht im richtigen Verhältnis zu dem bedeutenden Umfange des Gedichtes. Auch mußte sie dem Dichter zur bequemern Entfaltung der pathetisch-rhetorischen, wie der episch-schildernden Diktion sich sehr zweckmäßig erweisen.

Über einzelnes ist noch etwa folgendes zu bemerken. „Die Ritter des Spitals" (Str. 2, V. 11), die Hospitaliter, bildeten einen geistlichen Ritterorden, der aus den Kreuzzügen hervorging. In Jerusalem war durch Kaufleute aus Amalfi ein dem h. Johannes geweihtes Kloster mit einem Spital gestiftet worden, ursprünglich für kranke Pilger; später wurden die Ritter des Spitals auch zum Kampfe gegen die Ungläubigen verpflichtet. Rhodus wurde 1309 vom Orden erobert und zum Hauptsitz desselben gemacht. (Vgl. das kulturhistorische Epigramm „Die Johanniter", oder, wie der ursprüngliche Titel hieß „Die Ritter des Spitals zu Jerusalem"). — In Str. 3, V. 4 steht der Ausdruck „des Geländers Stufen" etwas kühn für: die Stufen der geländerten Treppe. — Str. 4, V. 11 „Gehorsam" war das erste Gelübde der Johanniter, wie der Ordensgeistlichen überhaupt; die beiden andern waren Armut und Keuschheit. — In Str. 5, V. 1—7 hat

der Dichter gegen den Wohllaut verstoßen. Schon daß nach den schroffen Reimklängen versetzt und verletzt (V. 1 f.) im nächsten Verse das Wort Gesetz folgt, ist dem Ohr unangenehm, noch mehr aber, daß diese Laute in V. 6 f. sich wiederholen („gesetztem" und „Gesetzes"). Hier und in den drei folgenden Strophen 6—8 sucht der Ritter durch zwei Umstände seine Übertretung des Verbotes zu entschuldigen. Dem Verbot, meinte er, lag der Gedanke zu Grunde, daß keine menschliche Kraft der Stärke des Untiers gewachsen sei. Nun aber habe er, abweichend von den fünf Ordensbrüdern, die bereits „des kühnen Mutes" Opfer geworden waren (Str. 6, V. 1—4), List und Klugheit zu versuchen beschlossen (Str. 5, V. 11 f. und Str. 8, V. 7 f.), und glaube daher nicht gegen den Sinn des Gesetzes, wenn auch gegen den Wortlaut, gefehlt zu haben. Dann aber sei er auch der Meinung gewesen, ein christlicher Ritter dürfe sich den Kreis seiner Pflichten nicht enger, als einst die heidnischen Heroen, ziehen und sich nicht auf die Bekämpfung der Ungläubigen beschränken, während Herkules, der Löwentöter, und Theseus, der Überwinder des Minotaurus, die Welt überhaupt von Not und Harm zu befreien gestrebt hätten. — In Str. 11, V. 7 ist der Ausdruck „Läufe", der in der Jägersprache die Füße und Beine eines jagdbaren wilden Vierfüßlers (Hirsch, Reh, Wildschwein, Fuchs, Hase u. s. w.) bezeichnet, auf die Doggen übertragen. „Ur" (V. 8) ist der alte und dichterische Name für „Auerochs" „Lindwurm" (V. 9) ist eigentlich ein pleonastisches Zwillingswort; denn sowohl das althochd. lint (altnord. lingvi) bezeichnet Schlange, als auch das althochd. uurm (vgl. Graf I, 1044). Ein ähnliches Zwillingswort ist im Nibelungenlied lintrache (Linddrache). — In Str. 16, V. 7 den „Höllendrachen" als Cerberus aufzufassen, duldet nicht der mittelalterlich-christliche Sinn des Ganzen; der Satan ist gemeint. „Die Unglücksstraße" (V. 10), die den Berg entlang führende Straße, heißt bei den italienischen und französischen Erzählern der Begebenheit Mal passo, Maupas. — Es ist schön und naturwahr erdacht, daß in Str. 18, V. 1—4 die Tiere mit ihrem feinen Instinkt und ihren scharfen Sinnen früher, als der Ritter, den Feind gewahren. Ob es aber ganz naturgemäß ist, daß das Untier, wenn es sich auf warmem Grunde sonnen will, zum Knäul geballt liegt (V. 5—7), läßt sich bezweifeln. Das Pronomen „es" in V. 10 nach „ihn" in V. 8 ist auffallend; Schiller hatte wohl das Substantiv Untier oder Ungeheuer im Sinne; oder es ist hier in dem Sinne angewandt, wie so oft im Taucher, wo es

das unbekannte Furchterregende und Grausige andeutet. In dieser Partie des Gedichts bis Str. 20 ist die häufige Wiederholung der Konjunktion doch mißfällig (Str. 18, V. 9, Str. 19, V. 1 und V. 5, Str. 20, V. 3). — In Str. 21, V. 4 und 5 läßt die Interpunktion der meisten Ausgaben es zweifelhaft, ob man „stoße“ als ziellos und „den Stahl“ als Objekt zu „nachbohrend“, oder umgekehrt das Particip als ziellos und „den Stahl“ als Objekt zu „stoße“ zu betrachten habe. Ich halte die letztere Verbindungsweise für die bessere und daher ein Komma nach „Heft“ für erforderlich. — In der Schlußstrophe sieht Götzinger in den Worten „Nimm dieses Kreuz“ eine Hindeutung auf die von Vertot erwähnte Erhebung des Ritters zum Komtur, giebt aber zu, daß die Stelle nur für den Kenner der Überlieferung verständlich sei. Damit ist zugleich ein Tadel gegen den Dichter ausgesprochen, der hier mehr, als er durfte, beim Leser vorausgesetzt. Ich sehe in dem Ausdruck „Kreuz“ eine Benennung des mit dem Kreuz bezeichneten Ordensgewandes, das er vor dem Meister niedergelegt. Durch Ungehorsam hatte er es verwirkt, zum Lohn der Demut erhält er es zurück. Doch fühlt man sich auch bei dieser Auffassung nicht recht befriedigt; statt „nimm“ erwartet man nimm zurück; und der Teilnahme des Lesers erscheint dieser Lohn etwas zu schwach.

An Varianten bietet der Musenalmanach für 1799 folgende:

Str. 2, V. 9: Und zum Palaste geht der Zug,
Str. 3, V. 2: Der Großkreuz mit bescheidnem Schritt;
V. 12: Der Pilgrim zu dem Gnadenbilde.

4. Die Bürgschaft.

Nach Schillers Notizenbuch wurde die Bürgschaft am 27. Aug. 1798 (gleich nach Abschluß des Kampfs mit dem Drachen) angefangen und am 30. August beendigt. Am 28. August schrieb er an Goethe, er sei mit der Lektüre der Fabelsammlung von Hyginus beschäftigt, aus der sich wohl Stoffe zu eigenen Produktionen schöpfen ließen; am 31. meldete er schon, daß zwei Balladen für den Almanach fertig seien. Dann heißt es weiter in einem Briefe vom 4. September: „Ich sende einstweilen eine der Balladen (den Kampf mit dem Drachen); die andere (die Bürgschaft) kann ich vielleicht auch noch beilegen ... Ich bin neugierig, ob ich alle Hauptmotive, die in dem Stoffe lagen, glücklich heraus-

gefunden habe. Denken Sie nach, ob Ihnen noch eines einfällt. Es ist dies einer von den Fällen, wo man mit einer großen Deutlichkeit verfahren und beinahe nach Principien erfinden kann." Ähnlich schrieb er an Körner, er sei bei keiner der frühern Balladen sich der freien Kunstthätigkeit so klar bewußt gewesen, als bei den erwähnten beiden Balladen. „Auch wirst du finden," fügte er hinzu, „wenn du diese zwei Balladen kritisch untersuchen willst, daß ich sie mit ganzer Besonnenheit gedacht und organisiert habe." Dies rechtfertigt es, wenn wir beim vorliegenden Stück unsre Aufmerksamkeit hauptsächlich auf die künstlerische Organisation richten.

Die aus Hygins Fabelbuche benutzte Stelle lautet: „Als in Sicilien der höchst grausame Tyrann Dionysius herrschte und seine Bürger qualvoll hinrichtete, wollte Möros den Tyrannen töten. Die Trabanten ergriffen ihn und führten den Bewaffneten zum Könige. Im Verhör antwortete er, er habe den König töten wollen. Dieser befahl, ihn ans Kreuz zu schlagen. Möros bat um einen dreitägigen Urlaub zur Verheiratung seiner Schwester; er wollte dem Tyrannen seinen Freund und Genossen Selinuntius überliefern, der dafür bürgen werde, daß er am dritten Tage zurückkehre. Der König gewährte ihm den Urlaub zur Verehelichung der Schwester und erklärte dem Selinuntius, wenn Möros nicht an dem Tage sich einstellte, so müsse er die Strafe erleiden; doch Möros wäre dann frei. Als dieser nun die Schwester verehelicht hatte und auf dem Rückwege war, schwoll plötzlich der Strom durch Sturm und Regen so an, daß man weder zu Fuß noch schwimmend hinüber konnte. Möros setzte sich ans Ufer und begann zu weinen, daß sein Freund für ihn sterben solle. Der Tyrann aber befahl, den Selinuntius ans Kreuz zu schlagen, weil schon sechs Stunden des dritten Tages vorüber waren und Möros nicht erschien. Selinuntius entgegnete, der Tag sei noch nicht vorbei. Als nun schon neun Stunden verflossen waren, befahl der König, den Selinuntius zum Kreuze zu führen. Während er hingeführt wurde, erst da holte Möros den Henker ein, nachdem er glücklich über den Fluß gekommen war, und rief aus der Ferne: Halt, Henker, da bin ich, für den er gebürget! (Sustine, carnifex, adsum quem spospondit!) Die Begebenheit wurde dem Könige gemeldet. Dieser ließ die beiden vor sich führen, bat sie um Aufnahme in ihre Freundschaft und schenkte dem Möros das Leben."

Unter den übrigen Erzählern dieser Geschichte ist besonders Jamblichus (de vita Pythagorica) bemerkenswert, weil er aus Aristoxenos schöpfte, der ein Zeitgenosse Dionys des Jüngern war

und den Vorfall aus des verjagten Tyrannen Munde mehrmals gehört haben will. Nach ihm hießen die Freunde Damon und Phintias und waren Pythagoräer. Um des Phintias Treue auf die Probe zu stellen, verurteilt ihn Dionys auf eine fingierte Anklage zum Tode. Phintias, der mit Damon in Gütergemeinschaft lebt, muß noch die gemeinsamen Angelegenheiten ordnen, stellt den Freund als Bürgen, daß er vor Abend zurückkehre, und findet sich gegen Sonnenuntergang wieder ein. Dionys bittet um Aufnahme in ihren Bund, die ihm nicht gewährt wird. Von Verheiratung der Schwester, dreitägiger Frist, Hindernissen auf der Rückreise ist noch keine Rede. Dies ist die von der dichtenden Volksphantasie noch nicht ausgebildete, wahrscheinlich treue Erzählung einer wirklichen Begebenheit. Ganz dasselbe berichtet Porphyrius im Leben des Pythagoras. Nach Diodor von Sicilien stellte Phintias dem Tyrannen nach dem Leben und wurde deshalb verurteilt. Er bittet Urlaub um einige Tage und erscheint erst eiligen Laufs, als Damon eben zum Tode geführt wird — also schon eine Annäherung an die spätere Gestalt der Erzählung. Ähnlich ist die Darstellung bei Cicero. Valerius Maximus nennt den Freund Damons irrtümlich Pythias.

Überblicken wir nun das Verhältnis von Schillers Ballade zu dem überlieferten, von der Sage bereits ausgeschmückten Stoff, so zeigt sich zunächst, daß er hier, wie beim Polykrates, den Grundgedanken, den er dem Gedicht unterlegen wollte, schon in der Sage vollkommen enthalten fand, während er ihn in das überlieferte Märchen von Ibykus erst hineintragen mußte. Auch die Exposition war schon in der Quelle kurz und gedrängt gegeben. Schiller durchflicht sie mit einem Gespräch zwischen Möros und dem Tyrannen; aber auch dieser Dialog ist knapp und lakonisch gehalten, und veranschaulicht dadurch zugleich die Gemütsart der beiden Sprecher, einerseits den finster strengen Sinn des Tyrannen, anderseits den männlich kühnen Stolz des Möros. In Str. 4 bittet Möros den Freund nicht lange, er fragt nicht erst, ob er zur Bürgschaft bereit sei, und der Freund umgekehrt hält in Str. 5 eine Antwort für überflüssig und erfüllt das Verlangte schweigend als etwas, das sich von selbst versteht. Kommt diese Kürze schon überhaupt der poetischen Darstellung zu gut, so dient sie hier zugleich als höchst wirksames Mittel, um die Freundschaft der beiden Männer als eine durchaus innige, vertrauensvolle und gediegene zu charakterisieren.

An einer Änderung, die Schiller in der Exposition vorgenommen, könnte man auf den ersten Blick Anstoß nehmen. Die Erklärung,

die Hygin den König dem Selinuntius machen läßt („wenn Möros nicht an dem Tage sich einstellte u. s. w.“), richtet bei Schiller der König an Möros. Dies könnte minder passend scheinen, da jene Worte eine Freundschaftsprobe für Selinuntius sein sollten. Dionys erwartet, daß Selinuntius nach solchen Vorstellungen von dem Entschluß, Bürgschaft zu leisten, abstehen werde. Nicht umsonst fügt er bei Hygin hin, daß Möros dann frei wäre; er will durch die Vorstellung, wie lockend jetzt für Möros die Versuchung sein Wort zu brechen sein müsse, bei Selinuntius Bedenken und Besorgnis erregen. Allein Schillers Änderung erklärt sich daraus, daß er es nicht auf Darstellung des Freundes*vertrauens*, sondern auf Veranschaulichung der Freundes*treue* abgesehen hatte und daher in diesem Zentrum alle Gedankenradien konvergieren ließ. Nun gewinnt jener Zusatz des Tyrannen, daß dem Möros die Strafe erlassen werde, eine andere Absicht, nämlich diese, dem Möros einen stärkern Antrieb zu Untreu und Wortbrüchigkeit zu geben.

Je geringer die Veränderungen waren, die der erste Teil der Hyginschen Erzählung verlangte, desto mehr glaubte der Dichter den zweiten umformen und erweitern zu müssen. Erstens fehlte es diesem an der wünschenswerten *Kontinuität*. Hygin versetzt den Leser von dem am Strome weinenden Möros plötzlich nach Syrakus zum Selinuntius. Vielleicht hätte Schiller diesen zum Haupthelden, und Freundes*vertrauen* zur Seele des Gedichts gemacht, wäre nicht des Selinuntius Rolle, als eine völlig unthätige, für dichterische Veranschaulichung zu wenig geeignet gewesen. Sollte aber Möros der Held, und Darstellung der Freundes*treue* die Aufgabe der Ballade sein, so mußte die Erzählung auch den Möros fortwährend begleiten und sich so zu einem „wandernden, sich immer verwandelnden Bilde“, wie Hoffmeister sagt, gestalten. Gleichwohl blieb es wünschenswert, die gleichzeitigen Vorgänge in Syrakus der Seele des Lesers, wie des Haupthelden, gegenwärtig zu erhalten, ohne jedoch die Erzählung von Möros abspringen und gleichsam einen Scenenwechsel eintreten zn lassen. Diesem Zwecke dient die Einführung der zwei Wandrer in Str. 14 und des Hausverwalters Philostratus in Str. 15. Die beiden erstern wählte Schiller, um durch ihr Wort „Jetzt wird er ans Kreuz geschlagen“ zugleich die Angst des Möros, wie die besorgnisvolle Spannnng des Lesers zu steigern, den Philostratus aber als genauen Bekannten des Möros, um jede vorläufige Frage und Erörterung zu ersparen und die Anrede an Möros so-

fort mit dem Rufe: „Zurück! du rettest den Freund nicht mehr!“ beginnen lassen zu können.

Als Mittel zur Versinnlichung der Freundestreue des Möros mußte sich dem Dichter sogleich die Darstellung seines Kampfs gegen eintretende Hindernisse ergeben. Aus seiner Beschäftigung mit der dramatischen Poesie hatte er aber die Überzeugung gewonnen, daß man einen abgezielten Eindruck auf das menschliche Gemüt erst vollständig erreicht, wenn man, wie er selbst in der Abhandlung über die tragische Kunst sagt, „eine zweckmäßige Verknüpfung mehrerer Handlungen wie ein Knäuel von der Spindel abwindet,“ und daß man nur „Schritt vor Schritt durch lauter kleine Schläge zum Ziel gelangt, und die Seele erst ganz durchdringt, wenn man sie gradweise rührt.“ Demnach konnte er sich mit dem einen bei Hygin schon gegebenen Hindernis nicht begnügen, sondern mußte noch eine Reihe anderer erfinden, wodurch des Freundes Liebe und Seelenstärke wiederholt und stufenweise zur Anschauung gebracht würde. Das vorgefundene Motiv des zurückhaltenden Flusses hat Schiller an die Spitze gestellt und mit besonderer Liebe und Ausführlichkeit behandelt. Götzinger wünscht, daß zur Verstärkung der tragischen Wirkung Möros vorher noch in siegreichem Kampf gegen List und Gewalt seiner Angehörigen, die ihn an der Rückkehr verhindern wollen, dargestellt worden wäre. Mir scheint es, daß der Dichter gerade das rechte Maß getroffen, und eine größere Häufung der Hindernisse die Wirkung der einzelnen abgeschwächt haben würde. Wie sehr sich aber das gegebene erste Motiv unter seiner bildenden Hand verschönert hat, lehrt die flüchtigste Vergleichung mit Hygin. Das Phänomen des hochangeschwollenen, tobenden Stromes ist mit wenigen aber kräftigen Zügen gezeichnet; besonders schön sind die an Bürgers Lied vom braven Mann erinnernden zwei Schlußverse der Str. 6, so wie der durch onomatopoetische Kraft der Wörter Strom und Meere wirkende letzte Vers der Strophe 7. In den beiden folgenden Strophen ist das Verhältnis des Satz- und des Strophenbaus zueinander sehr wirkungsvoll benutzt. In Str. 8 koincidieren die Verse 4 und 5 nicht mit den Versen; die so entstehende Störung des rhythmischen Flusses durch die Gedankenpausen ist sehr bezeichnend für die Herzensangst, worin Möros den Zeus anfleht. In Str. 9, V. 4—7 ist zugleich das Ausdrucksvolle, das im Umfang der Sätze liegt, bemerkenswert. Die aufs höchste gestiegene Angst, der dadurch entpreßte rasche Entschluß sind in kurzen Sätzen, die schwere Anstrengung des Schwim-

mens in einem längern, bis in den Schlußvers hinübergreifenden, und das Gelingen in einem kurzen nachdrucksvoll schließenden Satze dargestellt.

Unter den erfundenen Motiven ist besonders das erste, der Überfall durch die Räuberrotte, glücklich erdacht. Es zeigt, wie sehr Möros von dem Gedanken an seinen Freund erfüllt ist; selbst bei der unmittelbar drohenden Todesgefahr denkt er nur daran, daß an seinem Leben das des Freundes hängt. Auch hier spiegelt sich des Möros Hast und Angst in der Form der Darstellung, in dem raschen Wechsel der erzählenden und ausrufenden Sätze in Str. 11 ab. Dagegen wurde das in Str. 12 und 13 dargestellte Motiv schon von Goethe nicht gebilligt. „In der Bürgschaft," schrieb er am 5. September 1798 an Schiller, „möchte physiologisch nicht ganz zu passieren sein, daß einer, der sich an einem regnigen Tage aus dem Strome gerettet, vor Durst umkommen will, da er noch nasse Kleider haben mag. Aber auch das Wahre abgerechnet, und ohne an die Resorption der Haut zu denken, kommt der Phantasie und der Gemütsstimmung der Durst hier nicht ganz recht. Ein ander schickliches Motiv, das aus dem Wandrer selbst hervorginge, fällt mir freilich zum Ersatze nicht ein." Diese Bedenken sind nicht unbegründet; wenn aber Götzinger das Motiv auch aus dem Grunde getadelt, weil es ein Hindernis sei, das nicht durch Möros eigne Kraft, sondern nur durch einen Zufall gehoben werden könne, so läßt sich dagegen einwenden: Die Veranschaulichung der Freundestreue des Möros ist Hauptzweck: jedes Motiv, das hierzu mitwirkt, ist zweckmäßig. Äußerte sich in den frühern Motiven die Freundestreue in That und Anstrengung, so spricht sie sich hier im Gebet aus, das sich ja auch als ein feuriges Streben der Seele darstellt. Nur muß man mit Hoffmeister zugeben, daß das plötzliche Hervorsprudeln des Quells aus dem Felsen, nach der ganzen Darstellung, wenn auch gewiß nicht nach dem Sinne des Dichters, als eine Erhörung des Gebetes angesehen werden könnte, wodurch die Erzählung den Intentionen Schillers zuwider ins Wunderbare hinüberspielen würde.

Die Einführung der zwei Wandrer und des Philostratus in Str. 14 und 15, die wir oben als einen die Kontinuität erzielenden Kunstgriff bezeichneten, soll zugleich als eine Versuchung dienen, den Möros in seinem Entschluß wankend zu machen. Wenn der Freund jetzt eben ans Kreuz geschlagen wird (Str. 14, V. 7), wenn er des Freundes Leben doch nicht mehr retten kann, warum sollte er dann

noch sein eigenes opfern (Str. 16, V. 1 f.)? Str. 17 schildert, wie seine Hochherzigkeit auch über diese Versuchung triumphiert. Das Entgegenkommen des Philostratus hätte, wie Hoffmeister bemerkt, als ein absichtliches besser motiviert werden sollen: „Er geht doch wohl seinem Herrn mit Fleiß entgegen, um ihn von der Rückkehr abzuhalten. Dies muß man aber erraten, besonders da die Worte Der erkennt entsetzt den Gebieter vorauszusetzen scheinen, Philostratus habe ihn nicht erwartet." Ferner findet Hoffmeister die Besorgnis des Hausverwalters für seines Gebieters Leben, in welche dieser selbst in Str. 17 einstimmt, nicht begründet. „Der Tyrann," sagt er, „würde seinem eigenen Zweck entgegenhandeln, wenn er dem Möros das Versprechen nicht hielte, ihm nach Selinuntius Tode die Strafe zu erlassen. Er wollte ja an diesem Beispiel den praktischen Beweis liefern, daß die Treue ein leerer Wahn sei. Er mußte also, weil Möros ihm durch seine verspätete Ankunft Recht zu geben schien, triumphieren und den steten Beweisführer seiner Menschenverachtung am Leben erhalten." Allein hier kommt es nicht sowohl darauf an, was der Tyrann wahrscheinlich thun werde, als vielmehr darauf, was Möros und der Hausverwalter von ihm vermuten müssen. Beide waren in ihrer Lage besonnener Prüfung nicht fähig genug, um in des Tyrannen finsterm Busen lesen zu können; ihnen schwebte nur das Bild des „Wüterichs" (Str. 1, V. 5) vor, von dem ein Festhalten am gegebenen Wort nicht zu erwarten war.

Was den am Schluß des Gedichts ausgesprochenen Wunsch des Tyrannen betrifft, so hatte ich in einer frühern Erläuterung des Gedichts gegen Schmidt und Götzinger, die jenen Wunsch „gar arg und schroff, ja beinahe burlesk" fanden, folgendes bemerkt: Beide scheinen zu übersehen, daß hier eine gänzliche Sinnes- und Willensänderung des Tyrannen supponiert wird. Dionys hat früher gegen die Menschheit gefrevelt, weil er sie verachtete, weil er nicht an Tugend und Menschenwert glaubte. Möros hat ihm unwiderleglich bewiesen, daß „die Treue kein leerer Wahn" sei, er hat „sein Herz bezwungen", seinen finstern Menschenhaß gebrochen, den Sinn für Gutes und Edles in ihm wieder erschlossen. Deshalb bittet der Tyrann um Aufnahme in den Bund des Freundepaars, um mit ihnen fortan der Tugend zu leben. Ob ein solches Benehmen dem Charakter des Historischen entsprechend sei, oder nicht, kommt wenig in Betracht, wenn der Tyrann nur nicht in der Ballade selbst in einem Licht erscheint, womit ein solches Benehmen unvereinbar ist.

Auch darauf kommt es nicht an, ob eine solche Willensänderung dauernd sein könne, oder nicht; dem Dichter ist nichts vorzuwerfen, wenn sie auch nur als augenblickliche Aufwallung nichts psychologisch Unwahrscheinliches hat. Die Absicht aber, warum er diesen schon in der Quelle gegebenen Zug benutzte, war keine andere, als die Größe der Freundestreue in der Wirkung, die sie sogar auf ein verstocktes Tyrannenherz übte, recht zu veranschaulichen.

Gegen die Grundidee des Stückes hat Hoffmeister nicht ganz ohne Berechtigung den Tadel erhoben, daß die Ballade zwischen zwei Ideen, der Freundschaft und der Treue, schwanke, ähnlich wie der Fridolin zwischen der Frömmigkeit und der Dienstpflicht. „Soll denn das," fragt er, „der menschenverachtende Tyrann allein lernen, daß der Freund nur dem Freunde das Wort hält? Gewiß, wenn er durch dieses Opfer die Macht der Freundesliebe kennen lernt, wird er von der Wahrheit der Treue unter den Menschen noch nicht überzeugt sein, — und er wird sich nicht vor der Tugend beugen, weil er sie noch nicht in ihrer vollen Majestät gesehen hat." — Wie Schiller dazu kam, das Doppelthema statt eines einfachen zu Grunde zu legen, ist leicht zu erkennen. Wenn er, worauf ihn die Quelle hinwies, die Freundschaft als das einzige Princip unterlegte, so mochte ihm der Sieg, den die That über die Menschenverachtung des Tyrannen davontrug, nicht umfassend genug erscheinen. Hätte es aber eine Veranschaulichung der bloßen Tugend der Treue, woran Neigung und Freundschaft keinen Anteil haben, gegolten, so konnte das Ganze zwar mit Kraft und Würde ausgeführt werden, aber die Wärme, die unsere Ballade durchströmt, hätte der Dichter ihr schwerlich einzuhauchen vermocht. So wählte er einen zusammengesetzten Grundgedanken, um seine Natur vielseitiger aussprechen zu können.

Um noch eine Seite der kunstreichen Organisation des Stückes hervorzuheben, erwähne ich der genauen Sonderung der Tageszeiten in der Schilderung der Rückreise des Möros. Str. 5, V. 4 bezeichnet die frühste Morgenstunde als die Zeit des Aufbruchs, Str. 8, V. 4 giebt den Mittag als die Zeit an, wo er am Flusse aufgehalten wird, Str. 12, V. 1 deutet die erste Zeit des Nachmittags, Str. 14 den späten Nachmittag, Str. 15 die Nähe des Sonnenuntergangs, Str. 18 den Sonnenuntergang an. Man fühlt gleich, daß eine so scharfe Scheidung der Tagesteile, die bei mancher andern Handlung zwecklos und minutiös erscheinen würde, hier ganz an ihrer Stelle ist, wo alles darauf ankommt, daß der Held der Erzählung

noch mit Sonnenuntergang sein Ziel erreiche. Mit derselben ängstlichen Aufmerksamkeit, womit ein zum Tode Verurteilter, dem nur noch wenige Stunden gewährt sind, dem Zeiger seiner Uhr folgen mag, folgt Möros dem Gange der großen Zeitmesserin über seinem Haupte, und möchte um alles ihren Lauf verzögern können. Daher stehen denn auch die Zeitbezeichnungen gegen das Ende der entscheidenden Frist am gedrängtesten. Zugleich aber dient, wie Hoffmeister bemerkt, diese genaue Zeitschilderung dazu, die verschiedenen Hindernisse zu verbinden nnd jedem seinen Rahmen zu geben.

Die glückliche Wahl des Metrums hat schon Körner lobend anerkannt. Sie zeigt sich besonders in Versen, wie: „Und die Angst beflügelt den eilenden Fuß," wo die stürmende anapästische Bewegung das eilige Weiterstreben des Möros so ausdrucksvoll nachahmt. Ungeduldiges Eilen und Drängen, leidenschaftliche Spannung herrscht fast durch das ganze Stück, daher auch fast überall das anapästische, mit Jamben untermischte Metrum malerisch wirkt. Dazu gesellt sich stellenweise Malerei durch Wortfüße, Lautmalerei und malerischer Satzbau, wie in den Versen:

Doch wachsend erneut sich des Stromes Wut,
Und Welle auf Welle zerrinnet
Und Stunde an Stunde entrinnet.
Da treibt ihn die Angst, da faßt er sich Mut u. s. w.

Die stets wiederkehrenden Amphibracchen malen hier das fortwährende Wachsen des Stroms und das unaufhaltsame Entrinnen der Wellen, wie der Stunden; hierzu kommt die W-Alliteration (wachsend, Wut, Welle auf Welle), der durchaus übereinstimmende Satzbau des zweiten und dritten Verses und der hier beifallswürdige gleiche Reim (zerrinnet, entrinnet). Ebenso ausdrucksvoll sind dann die strengern Anapästen der beiden folgenden Verse mit ihrem männlichen Reim, die das Sichaufraffen des Möros schildern. Selbst der häufige Gebrauch der Konjunktion und (hier Anfangswort von nicht weniger als 45 Versen), den man bei Schiller bisweilen mißbilligen muß, rechtfertigt sich hier zum Teil wenigstens daraus, daß das Ganze eine Reihe sich aneinander schließender Gemälde ist.

Nach diesem allgemeinen Überblick des Gedichts bedarf es, da hierbei zugleich gelegentlich die wichtigern Einzelnheiten besprochen werden, keiner Detail-Erläuterung der einzelnen Strophen. Wir erwähnen nur noch, daß Schiller im Manuskript der Prachtausgabe seiner Gedichte auch hier den Zusatz „Ballade" zur Überschrift

wegstrich und die Überschrift selbst in Damon und Pythias, so wie V. 2 in „Damon, den Dolch im Gewande“ verwandelte. J. Mayer änderte in seiner Ausgabe (Cotta, 1855) Pythias in das richtige Phintias. Im Inhaltsverzeichnis des Musenalmanachs 1799 ist unser Gedicht, wie auch der Kampf mit dem Drachen, Romanze genannt. So bezeichnet auch Körner in seinem Brief vom 13. Oktober 1798 beide Gedichte als Romanzen, wogegen Schiller sie im Antwortschreiben Balladen nennt.

5. Das eleusische Fest.

Die Entstehung dieses Gedichtes fällt in die letzten Tage des Augusts und die ersten des Septembers 1798. In einem Briefe an Goethe vom 31. August gedenkt Schiller eines Gedichtes von etwa zehn bis zwölf Strophen für den Almanach, womit er eben beschäftigt sei. Aus der Vergleichung der Almanachs ergiebt sich, daß nur das eleusische Fest gemeint sein konnte. Ein Brief vom 5. September läßt dann weiter vermuten, daß es in den nächsten Tagen beendigt worden; und dies wird durch die Bemerkung in Schillers Notizenbuche bestätigt: „Das eleusische Fest am 7. September fertig gemacht.“ Indes scheinen einer Bemerkung von Humboldt zufolge, die Wurzeln desselben in frühere Jahre zurückzureichen. „Eine Idee,“ berichtet er, „mit der Schiller vorzugsweise gern sich beschäftigte, war die Bildung des rohen Naturmenschen, wie er ihn annimmt, durch die Kunst, ehe er der Kultur durch Vernunft übergeben werden konnte. Prosaisch und dichterisch hat er sie mehrfach ausgeführt. Auch bei den Anfängen der Civilisation überhaupt, beim Übergange vom Nomadenleben zum Ackerbau, bei dem — wie er es so schön ausdrückt — mit der frommen mütterlichen Erde gläubig gestifteten Bunde verweilte seine Phantasie vorzugsweise gern. Was die Mythologie hiemit Verwandtes bot, hielt er mit Begierde fest. Ganz den Spuren der Fabel getreu, bildete er Demeter, die Hauptgestalt in diesem Kreise, indem er in ihrer Brust menschliche Gefühle mit göttlichen sich gatten ließ, zu einer ebenso wundervollen als tief ergreifenden Erscheinung aus. Es war lange ein Lieblingsplan Schillers, die erste Gesittung Attikas durch fremde Einwanderungen episch darzustellen. Das eleusische Fest ist an die Stelle dieses unausgeführt gebliebenen Planes getreten.“ Wahrscheinlich wurde dieser

Plan im J. 1795 concipiert, wo Schiller in Briefen an Humboldt wiederholt die Absicht aussprach, auf das Dramatische Verzicht zu leisten, dafür aber um so ernstlicher ans Epische, jedoch nicht an die große Epopöe zu denken.

Das eleusische Fest gehört zu den kulturhistorischen Gedichten, von denen wir schon ein paar kennen gelernt haben. Dem Gegenstande nach ist es mit dem gleichfalls zu dieser Gruppe gehörigen Spaziergange verwandt. Dort wie hier wird der Übergang der Menschheit zu einer festen bürgerlichen Ordnung dargestellt; hier jedoch wird der Ackerbau als Ausgangspunkt aller menschlichen Kultur aufgefaßt, wogegen der Spaziergang auch noch die Entartung des geselligen Lebens enthält, die Auflösung der staatlichen Ordnung und in einer Andeutung wenigstens die Rückkehr zur Natur; aber er geht nicht, wie das eleusische Fest, bis auf die unterste Kulturstufe, das Jäger- und Nomadenleben zurück. Dem vorherrschenden Versmaß und dem zu Grunde gelegten Mythus nach, schließt sich unser Gedicht an die Klage der Ceres, auf deren Erläuterung ich zurückverweise. Sahn wir dort Ceres bloß den Pflanzen einen höhern Farbenschmuck und Wohlgerüche verleihen, so erscheint sie hier als Stifterin des Ackerbaus und der daraus hervorgehenden Civilisation.

Daß die Einführung des Ackerbaus der Anfangspunkt aller höhern Gesittung des Menschen gewesen sei, hatte den Alten schon früh eingeleuchtet, und sie verehrten daher Ceres, die Göttin des Getreides, auch als Gründerin der bürgerlichen Gesellschaft und der daraus fließenden Kultur (Δημήτηρ θεσμόφορος, Ceres legifera). In Attika wurden ihr neben den Thesmophorien, einem vorzugsweise von Ehefrauen begangenen Feste, die Eleusinien gefeiert. Man unterschied kleinere und große Eleusinien. Die ohne Zweifel hier gemeinten letztern wurden jährlich gehalten und dauerten neun Tage. Den sechsten Tag können wir füglich als Zeit der Handlung für unser Gedicht annehmen; er wurde mit der größten Pracht gefeiert. Die Bildsäule des Jakchos, Sohnes der Demeter, wurde dann von Athen auf dem sogenannten heiligen Wege in festlicher Prozession nach Eleusis getragen, die folgende Nacht aber von den Mysten, d. h. denjenigen, die bei den kleinen Eleusinien die Vorweihe erhalten, zum Empfang der höhern Weihe in Eleusis zugebracht; und diese scheint mit der Erklärung von Symbolen, die sich auf die Gründung des Ackerbaus und die daraus erwachsene bürgerliche Ordnung, und der Mitteilung richtigerer Vorstellungen von Gott, Unsterblichkeit und

anderm, wofür die Menge noch nicht reif schien, begleitet gewesen zu sein.

Als eine Festhymne nun für die Eleusinien will unser Gedicht der äußern Form nach gelten. Es besteht aus zwei Hauptteilen von gleicher Strophenzahl; jeder enthält zwölf Strophen in trochäischem Metrum. Diese sind von einander gesondert durch eine daktylische Strophe, und zwei andere daktylische bilden Eingang und Schluß, so daß unser Lied einen vollkommen symmetrischen Bau hat. Der erste Teil stellt die Gründung des Ackerbaus, den Übergang vom Jäger- und Nomadenleben zu festen Ansiedelungen dar; der zweite, worin der Schwerpunkt des Gehaltes liegt, zeigt die Entwickelung der Gesittung, der Künste und Wissenschaften, wie sie aus der veränderten Lebensweise der Menschen hervorging. Die daktylische Anfangs- und Schlußstrophe sind lyrischen, die trochäischen Strophen und die mittlere daktylische sind epischen Charakters, und so ist das Ganze einigermaßen der Ballade verwandt, in der sich auch Lyrisches mit Epischem, jedoch inniger verbindet. Die Einrahmung des Ganzen durch refrainartige Chorstrophen erinnert an das antike Drama. Wir denken uns nämlich wohl am füglichsten die fast gleichlautende Anfangs- und Schlußstrophe vom gesamten festfeiernden Volke, die übrigen dagegen von einem einzelnen, etwa dem Hierophanten vorgetragen, der in Str. 14 den Übergang zu dem vorwiegenden zweiten Hauptteil mit gesteigertem Enthusiasmus durch das lebendigere daktylische Maß ankündigt.

In seiner ganzen Anlage hat unser Gedicht Ähnlichkeit mit dem Triumph der Liebe, der in dem ersten, einleitenden Teile die Geburt der Liebesgöttin, in dem zweiten die Wirkung derselben auf den Himmel und die Erde schildert. Hier wie dort ruht der Hauptnachdruck auf dem zweiten Teil, zu dem der erste eigentlich nur die Einleitung bildet; hier wie dort verbinden sich lyrische und epische Elemente, nur daß im Jugendgedichte die refrainartigen Chorstrophen das Ganze zugleich durchschlingen, hier dagegen bloß einfassen.

Zum einzelnen übergehend, bemerken wir zunächst, daß unser Hymnus im Musenalmanach für 1799 unter der Überschrift „Bürgerlied" erschien. Die Umänderung in die jetzige ist auffallend, da die ältere in weit näherm Bezuge zum Inhalt stand. Das Gedicht ist ja nicht sowohl eine Darstellung des eleusischen Festes, als vielmehr ein religiöser Preisgesang, der, für Bürger und von Bürgern gesungen, die Entstehung des bürgerlichen Vereins feiert.

Str. 1. „Cyanen" (V. 2), die blauen Kornblumen. Ceres

selbst wurde gewöhnlich mit Ähren und Papavern (cereale papaver, Verg. Georg. I, 212) dargestellt. Die „Königin“ (V. 4), Ceres, wurde von den Künstlern als eine hohe Herrschergestalt, der Götterkönigin Juno ähnlich abgebildet. Nach dem Ausdruck „ziehet ein“ (V. 4) zu urteilen, dachte sich Schiller den Einzug bildlich dargestellt; die Alten erwähnen aber meines Wissens nur, daß die Statue ihres Sohnes in festlichem Zuge nach Eleusis und zurück getragen wurde. Die Wirkungen, die in V. 4—8 der Ceres als Ackerbaustifterin zugeschrieben werden, leitet der Dichter im Lied von der Glocke von der gesellschaftlichen „Ordnung“ ab („Die herein von den Gefilden Rief den ungesell’gen Wilden“), — wohl minder passend, da ja die Ordnung im weitern Sinne ein Kollektivbegriff jener Wirkungen ist.

Str. 2. Schiller läßt die Gesittungsstufe des Troglodyten- und Jägerlebens gleichzeitig mit der höhern des Hirtenlebens bestehen. An beide zugleich schließt sich nach seiner Darstellung der Ackerbau an; Ceres nimmt (Str. 10) den Speer aus des Jägers Hand, um damit den Acker zu furchen. Mit der Schilderung des rohen Naturmenschen in dieser Strophe vgl. die Charakteristik desselben in der Abhandlung über die notwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, und im 24. Briefe über die ästhetische Erziehung. „Troglodyten“ (V. 2), nach Herodot (IV, 183) der Name eines äthiopischen in Höhlen wohnenden Volkes, dann überhaupt, wie hier, der Name für Höhlenbewohner. Die beiden Schlußverse deuten leise auf die bekannte Sage, daß jeder, der an die taurische Küste verschlagen wurde, der taurischen Artemis zum Opfer fiel. Mit ähnlicher Anspielung sagt Schiller im letzten Briefe über die ästhetische Erziehung von dem zur Gesittung erhobenen Lande: „Ein gastlicher Herd raucht nun dem Fremdling an der gefürchteten Küste, wo ihn sonst nur der Mord empfing.“

Str. 3. Hinsichtlich der zwei ersten Verse verweise ich auf die Erläuterungen zur Klage der Ceres. Das weiter folgende besagt: Die Göttin findet weder Ackerbau, noch feste Wohnungen, noch religiösen Kultus. „Heiter“ (V. 7) nennt Schiller des Tempels Säule mit Beziehung auf den Charakter der griechischen Architektur, worin Heiterkeit einen Hauptzug bildet. Vgl. unten Str. 23, V. 7 „Und der Tempel heitre Wände“ und in den Göttern Griechenlands Str. 7, V. 1: „Eure Tempel lachten gleich Palästen.“

Str. 4. Ceres verlangt unblutige Opfer für die Götter, „Frucht der süßen Ähren“ (vgl. unten Str. 9, V. 5—8 „reine Opfer, Früchte, die der Herbst bescheert, des Feldes fromme Gaben“), und findet statt ihrer sogar Menschenopfer, die auch bei den Griechen in der frühern Zeit nicht selten waren. „Nur“ (V. 3) hat keine glückliche Stellung.

Str. 5. Die in V. 2 ff. ausgesprochene Idee, daß der Mensch nach Gottes Ebenbild gestaltet worden, ist nicht etwa bloß biblisch; so sagt z. B. Ovid (Metam. I.) von Prometheus, daß er die Menschen

Nach dem Bilde geformt der alles beherrschenden Götter.

Schiller stellt hier den Zustand, worin Ceres den Menschen fand, als eine Verwilderung, als die Entartung eines glücklichen Urzustandes, als einen „Fall“ (Str. 4, V. 8) dar. Derselben Vorstellungsweise begegnen wir im Genius, den vier Weltaltern und im Spaziergang, wo vom Gesetze gesagt wird, daß es die Menschheit erhalte, „Seit aus der ehernen Welt die Liebe verschwand“. Am ausführlichsten ist diese Auffassung in der Abhandlung über das erste Menschengeschlecht nach dem Leitfaden der mosaischen Urkunde entwickelt. In spätern philosophischen Schriften ging er jedoch in der Entwickelung des kulturhistorischen Ganges der Menschheit von einem rohen Naturzustande aus. — Ähnlicher Formen, wie „schöngestalte“ (V. 4) bediente sich Schiller auch in der Prosa, z. B.: „Die ungestalte Geste wird zur harmonischen Gebärdensprache“ (letzter Brief über die ästhet. Erziehung). „Götterschoß“ (V. 6) kann nach der Mythologie die Erde im eigentlichen Sinne genannt werden: sie gebar den Uranos und den Pontos und erzeugte mit jenem ein ganzes Göttergeschlecht, die Titanen und Titaniden. Doch steht das Wort hier wohl nur für „göttlichen, herrlichen Schoß“, wie gleich nachher „Königssitz“ für einen königlichen, eines Königs würdigen Sitz.

Str. 6. Zu dieser Strophe, wie überhaupt zu unserm Gedichte, findet sich eine Parallelstelle in Herders entfesseltem Prometheus, die so viele ähnliche Züge enthält, daß sich sogleich der Gedanke an einen Reminiscenz-Zusammenhang mit dem vorliegenden Gedichte und zugleich mit der Klage der Ceres aufdrängt. Ceres-Demeter spricht dort:

Seit meine Tochter mir vom Untergott
Entrissen ward, und keiner der Himmlischen

Auf meine Klagen achtete, den Schmerz
Der Mutter niemand fühlte, da verließ
Ich traurig den Olymp und wandte mich
Zu deinen Menschen, hilfreich dir, Prometheus,
Zu deinem großen Werk. Ich lehrte sie
Die edeln Saaten säen und erziehn;
Entwöhnend sie von Blut und Streifereien,
Gewährt' ich ihnen Eigentum und Recht.
Ich lehrte sie auf jede Jahreszeit,
Auf jede Hora merken, bildete
Des Weltalls Ordnung ihnen thätig ein.
Dann baut' ich ihnen väterliche Hütten
Und labete (so tröstet sich, beraubt
Der eignen süßen Tochter, eine Mutter
An fremden Kindern) — also labt' ich mich
An ihren Mutterfreuden, sah in jeder
Jetzt neu begrabnen, jetzt aufgrünenden
Fröhlichen Saat Proserpina, mein Kind —
Auch süß ist's, für die Menschen sorgen, wirken,
Mit ihnen leiden, hoffen und sich freun.

Str. 7. Wie der Dichter im Spaziergange Ceres vor allen Göttern mit des Pfluges Geschenk vom Himmel herabsteigen läßt, so teilt er ihr hier die erste Gründung eines ewigen Bundes des Menschen mit der Erde zu, „Seinem mütterlichen Grund". So heißt die Erde mit Recht schon aus mythischem Gesichtspunkte, da Prometheus Menschen aus Lehm bildete, und nach der Sage von Deukalion Menschen aus Steinen entstanden. Aber auch in physiologischem Sinne ist die Bezeichnung wahr; denn des Menschen ganze Natur ist durch den Boden, dem er angehört, bedingt. In V. 5 ff. (vgl. V. 11 ff. der zu Str. 6 angeführten Herderschen Verse) heißt es, der Mensch soll beim Landbau den gesetzlichen Jahreszeitenwechsel berücksichtigen; vgl. Vergil, Landbau I, 355:

Dessen besorgt, späh' oben der Monate Gang und der Sterne.

Der Relativsatz („Welche . . . schreiten in melodischem Gesang") zu den „Monden" in V. 6 läßt an die Planeten denken, da diese nach der Annahme der Alten durch ihren Lauf einen harmonischen Zusammenklang hervorbrachten; doch ist nicht zu leugnen, daß die Beobachtung des Planetenlaufs in minder naher Beziehung zum Ackerbau steht, als die des Mondlaufs. — Wie überhaupt die Schönheit und Kraft des Schillerschen Stils zum großen Teil auf den trefflich gewählten Adjektiven und Adverbien beruht, so erweisen sich

diese auch hier sehr wirksam, z. B. „gläubig" (V. 3) im Sinne von vertrauensvoll, „fromm" (V. 3) für treu, des Menschen Vertrauen nicht täuschend. „Still" (V. 7) ist, wie das folgende zeigt, nicht für lautlos, sondern für störungslos, fest, ruhig zu nehmen. Für „melodischem" (V. 8) wäre harmonischem (Harmonie der Sphären) richtiger.

Str. 8 und 9. Der „Nebel" (V. 1), in den die Götter sich und ihre Lieblinge zu verhüllen pflegen, um sie einstweilen den Blicken der Menschen zu entziehen, hatte sogar die Zauberkraft, auch gegen Berührung zu schützen (vergleiche Vergils Än. I, 414). Durch das Hervortreten der Gestalt aus der Verhüllung (Jean Paul nennt dieses Kunstmittel Aufhebung) wird ein außerordentlich lebhaftes Bild vor unser inneres Auge gerufen. Eben deshalb tritt auch bei folgender, der unsrigen ähnlichen Stelle (Än. I, 586 ff.) das Bild des Äneas in so kräftigen Farben vor unsere Seele:

Kaum dies hatt' er gesagt, als schnell des umwallenden Nebels
Hülle zerreißt und gelöst in offenen Äther sich läutert.
Siehe, da stand Äneas und strahlt' in der Helle des Tages,
Hehr an Schulter und Haupt, wie ein Gott u. s. w.

Bei der zweiten Hälfte der Str. 8 könnte man bloß an Tieropfer denken wollen; allein der Umstand, daß diese auch in den gebildetsten Zeiten Griechenlands üblich blieben und nicht für barbarisch galten, das Entsetzen, womit die Göttin sich von den Opfergaben abwendet, und die Ausdrücke „Siegesmahl" (V. 5) und „Tigermahl" (Str. 9, V. 3) lassen keinen Zweifel, daß hier Menschenopfer gemeint sind.

Str. 10. „Die Wucht" (V. 1) deutet im Vorbeigehn auf die gewaltige Körperkraft des Menschen auf dieser Kulturstufe. Warum furcht die Göttin „den leichten Sand" (V. 4) und nicht vielmehr einen ergiebigern Grund? Etwa damit das baldige üppige Aufblühen der Saat (Str. 11) um so mehr als ein durch Ceres bewirktes Wunder erscheine, oder, unbildlich ausgedrückt, damit die segensreichen Wirkungen des Ackerbaus, der auch einem minder fruchtbaren Boden eine lohnende Ernte entlockt, recht anschaulich würden? Was dachte sich der Dichter ferner bei „ihres Kranzes Spitze" (V. 5)? Meinte er eine Ährenspitze ihres Kranzes, so durfte der unbestimmte Artikel nicht wegbleiben. In der Kranzform zeichnet sich aber nicht ein Punkt als Spitze aus, und so bleibt wohl nur übrig, den Teil des Kranzes über oder auf der Stirne darunter zu

denken. Bei Schiller ist selten ein Adjektiv bloßes epitheton ornans; fast alle geben eine bedeutsame Bestimmung des Hauptwortes an. So glaube ich, daß auch „die zarte Ritze“ (V. 7) die Ritze des durch Bearbeitung mild und zart gewordenen Bodens bezeichnen soll. „Der Trieb des Keimes“ (V. 8) ist die sich zum Schößling entwickelnde Samensubstanz; vgl. die Ausdrücke Wurzeltrieb, Trieb eines jungen Baumes u. s. w.

Str. 11. Ceres drängt durch ein Wunder den Cyklus des Pflanzenlebens, der sonst den Jahreskreis ausfüllt, in wenige Minuten zusammen. Auf solche Art kommt der Poesie, die als eine Kunst des Verdichtens ihrer Natur nach das zeitlich und räumlich Auseinanderliegende zu konzentrieren strebt, das Wunder oft zu statten. In V. 3 und 4 ist das Wogen und Wallen der Saatfelder durch Allitteration versinnlicht. Daß Ceres die Erde „segnet“ (V. 5), geschieht, sollte man denken, damit sie fruchtbar werde. Aber warum kommt der Segen in der Reihe ihrer Handlungen erst jetzt, wo sich das Getreide schon der Reife nähert (goldner Wald“ V. 4)? Passender, scheint es, wäre der Segen in der Blütezeit, dem entscheidenden Moment für die Fruchtbarkeit der Pflanzen, gewesen. Daher ist wohl „segnen“ hier im Sinne von freudig („lächelnd“ V. 5) und dankbar rühmen gebraucht, wie man z. B. sagt: das Andenken eines Mannes segnen, einen Tag segnen, der uns zum Glücke gereicht hat.

Str. 12. Boxberger vermutet mit Grund, daß hier und in den beiden folgenden Strophen bei dem Gebet der Ceres, dem Blitze des Zeus und dem andächtigen Niederstürzen der Menge unserm Dichter neben dem Homer (vgl. die Bemerkungen zu Str. 13) das Opfer des Elias auf dem Berge Karmel vorgeschwebt habe, 1. Könige 36—39: „Und da die Zeit war, Speisopfer zu opfern, trat Elia der Prophet heran und sprach: Herr, Gott Abrahams, Isaaks und Israels, laß heute kund werden, daß du Gott in Israel bist, und ich dein Knecht, und daß ich solches alles nach deinem Wort gethan habe. Erhöre mich, Herr, erhöre mich, daß dies Volk wisse, daß du, Herr, Gott bist, daß du ihr Herz darnach bekehrest. Da fiel das Feuer des Herrn herab und fraß Brandopfer, Holz, Steine und Erde und leckte das Wasser auf in der Grube. Da das alles Volk sah, fiel es auf sein Angesicht, und sie sprachen: Der Herr ist Gott, der Herr ist Gott!“ — Ceres, Tochter des Kronos und der Rhea, nennt ihren Bruder „Vater Zeus“ (V. 1) als den väterlichen Regenten der Welt, wie ihn auch Homer „Vater der Götter

und Menschen“ zu nennen pflegt. Die in der Reimlehre aufgestellte Regel, man solle nicht (wie hier V. 1) das Adjektiv von seinem Hauptworte durch den Gleichklang trennen, hat unser Dichter häufig nicht befolgt, z. B. unten in Str. 13, V. 7; im Siegesfest Str. 12, V. 1; in Hero und Leander Str. 1, V. 1; Str. 11, V. 1; Str. 22, V. 4; im Lied „An den Erbprinzen von Weimar“, Str. 5, V. 1. Mir scheint die Abweichung von der Regel in dem Falle, daß das Adjektiv (wie in mehrern der angeführten Beispiele) einen sehr bedeutsamen Begriff ausdrückt, eher eine Schönheit, als ein Fehler zu sein. Schiller läßt bei vorgesetzten Genetiven nicht bloß, wenn sie (wie hier V. 2 „Äther“) auf der Grenze von Eigen- und Gemeinnamen stehen, sondern manchmal selbst dann, wenn sie entschieden Gattungsnamen sind, dem Genius unserer Sprache zuwider den Artikel weg; z. B. in Des Mädchens Klage: „an Ufers Grün“, in der Bürgschaft: „an Ufers Rand“, im Lied von der Glocke: „mit Feuers Hilfe“ (V. 30), „in Schlafes Arm“ (V. 52). Vgl. unten Str. 23, V. 8.

Str. 13. Blitze und Donner bei heiterm Himmel wurden von den Alten zu den bedeutungsvollen Himmelserscheinungen (διοσημεῖα) gezählt, vgl. z. B. Il. II, 353; XIII, 242 ff. und Odyssee XX, 102, wo (von Odysseus, der zu Vater Zeus um ein vorbedeutendes Zeichen fleht) gesagt wird:

> Also fleht' er empor, ihn hörte der Ordner der Welt Zeus.
> Plötzlich erscholl sein Donner vom glänzendreinen Olympos.

Den ihm geweihten Vogel, den „Aar“ (V. 8) sendet Zeus, damit das Volk das Zeichen gar nicht verkenne (vgl. Il. XXIV, 292 ff. 315 ff.).

Str. 14. Diese Strophe bildet den Übergang zum zweiten Hauptteil des Gedichtes. Nach der Einführung des Ackerbaus entwickeln sich menschlichere Empfindungen; das augenblickliche Bedürfnis, die Abwehr wilder Tiere und feindseliger Menschen nimmt nicht mehr alle Gedanken in Anspruch; der Mensch beginnt freier um sich zu blicken und wird für Bildung, für die Lehren bevorzugter Geister empfänglich.

Str. 15. Das große Gemälde des hier beginnenden zweiten Teiles ist im Spaziergang in ein gedrängtes Bild (V. 79—86) zusammengezogen; aber ganz ähnliche Gedanken bilden den einfassenden Rahmen beider Darstellungen. Dem Anfang unserer Strophe entsprechend, heißt es dort:

Nieder steigen vom Himmel die seligen Götter . . .

und der Schlußvers der bezeichneten Stelle des Spazierganges („In das gastliche Thor zieht sie als Bürgerin ein") entspricht der Str. 25 unsers Gedichtes. Das erste, wozu der Ackerbau führt und worauf die gesellschaftliche Ordnung beruht, ist das Eigentumsrecht. Daher läßt der Dichter die Göttin des Rechts Themis den Götterchor anführen. Bei Homer ist sie Botin und Heroldin des Zeus und erscheint bei den Gastmählern der Götter als Wächterin über Brauch und Sitte. Orpheus (Hymne 78) singt von ihr, sie habe zuerst dem delphischen Orakel vorgestanden, den Apollo in Recht und Gerechtigkeit und die Sterblichen in der Götterverehrung unterwiesen. „Des Styx verborgne Mächte" (V. 7) sind die Gottheiten der Unterwelt, Hades, Persephone, die Erinyen, auch die im Tartarus gefesselten Titanen, bei denen Here (Il. XIV, 288) schwört. Gewöhnlich schwuren die Homerischen Götter beim Styx selbst; und dies war ihr furchtbarster Eid (Il. XV, 37).

Str. 16. „Der Gott der Esse", oder, wie er in Herders Prometheus heißt, „der Gott der Wunderwerke, nützlicher Erfindung Meister" ist Vulkan, griech. Hephaistos, des Zeus und der Hera Sohn, bei Homer als κλυτοτέχνης, kunstberühmt gepriesen. Nach Il. XVIII, 482

Bildet er viel Kunstreiches mit kundigem Geist der Erfindung.

Der Ausdruck „hochgelehrt" (V. 4) mit etwas komischem Beigeschmack ist nicht zu billigen. Der „Pflug" (V. 8) deutet an, daß zunächst die Bedürfnisse des Ackerbaus der Schmiedekunst ihr Entstehen gaben.

Str. 17. „Minerva", griech. Pallas Athene, erscheint bei Homer als Städtezerstörerin und Städteschirmerin, nicht als Städte- und Staatenstifterin (vgl. die Bemerk. zum Siegesfest Str. 3, V. 3); allein an die ihr zugeteilten Bestimmungen knüpft die letztere sich leicht an. Sie beschützt, wie sie selbst eine tapfere Kriegerin ist, auch alle wackern Krieger und Vaterlandsverteidiger. Daß sie als friedliche Göttin auch Lehrerin und Vorsteherin weiblicher Künste, dann überhaupt Göttin der Wissenschaften und Künste ist, hat Schiller hier unberücksichtigt gelassen. Der „gewicht'ge Speer" (V. 2) ist ein Attribut der Minerva, das auch in den Darstellungen der Alten besonders hervortritt, z. B. Il. V, 745:

Jetzt in den flammenden Wagen erhub sie sich, nahm dann die Lanze,
Groß und schwer und gediegen, womit sie die Scharen der Helden
Bändiget, welchen sie zürnt, die Tochter des schrecklichen Vaters.

Str. 18. Wenn hier keine Wiederholung des Grundgedankens der Str. 15, wo Themis als Anordnerin fester Eigentumsgrenzen auftritt, angenommen werden soll: so muß man die vorliegende Strophe auf das Eigentum, das Gebiet einer Stadt oder eines Staates, als einer höhern Stufe der gesellschaftlichen Verbindung, beziehen, während Str. 15 auf das Besitztum des einzelnen oder der Familie geht. Das Umfassende der Staatsgrenzen ist durch „des Feldes weiten Plan“ (V. 2) angedeutet; auch die vier letzten Verse, worin der Hügel, der Strom zum Grenzbezirk gehörig erscheinen, zeigen, daß hier von den Grenzen eines Stadt- oder Staatsgebietes die Rede ist. „Der Grenzgott“, Terminus, ist ein altitalischer Feldgott; von ihm sagt Ovid (Fast. II, 661 f.):

Er begrenzet die Völker, die Städt' und gewaltigen Reiche;
Streitig wird ohne ihn jeglicher Ackerbesitz.

Str. 19. „Oreaden“ (V. 1), Bergnymphen, ist specialisierende Apposition zu „Nymphen“. „Artemis“ (V. 2), der Leto Tochter, Göttin der Jagd, durchschweifte mit zahlreichem Gefolge jungfräulicher Nymphen (mit tausend Oreaden, nach Verg. Än. I, 498 ff.) die Waldgebirge; vgl. Odyssee VI, 102 ff.:

So wie Artemis herrlich einhergeht, froh des Geschosses,
Über Taygetos Höhn und des waldigen Erymanthos,
Und sich ergötzt, Waldeber und flüchtige Hirsche zu jagen, —
Sie nun zugleich und Nymphen, des Ägiserschütterers Töchter,
Ländliche, hüpfen in Reihn, und herzlich freuet sich Leto,
Denn sie ragt vor allen an Haupt und herrlichem Antlitz.

Warum teilt der Dichter ihr und den Nymphen das Geschäft des Holzfällens für den Bau der Stadtmauer zu? Der Grund, daß diese Göttinnen die waldigen Berghöhen lieben, scheint nicht ganz zureichend.

Str. 20. Die Stromgötter, deren hier einer das gefällte Holz „zur Stelle“ (d. h. zum Ort, wo die „festen Mauern“ gegründet werden sollen) auf seinen Wogen wälzt, stellte man gewöhnlich mit Schilfkränzen (V. 2) um ihre grüngelockten Häupter dar. Ist die gebietende Göttin in V. 4 die zuletzt genannte Artemis, oder die „dem Götterheer gebietende“ (Str. 17, V. 4) Minerva? Ohne Zweifel die letztere; denn „feste Mauern will sie gründen“, und alles,

was bis Str. 24 geschieht, dient diesem Zwecke. Minerva ist also hier durchweg als Anordnerin und Obwalterin der Göttergeschäfte zu denken. Die „leichtgeschürzten Stunden“, die Horen, die personifizierten Jahres- und Tageszeiten, treten schon bei Homer (Il. V, 749; VIII, 433) als gewandte Dienerinnen des Zeus, bei Ovid (Metam. II, 118) als Dienerinnen des Sonnengottes auf. Daß Schiller hier „Stunden“ für Horen wählt, daran ist nichts zu tadeln, wenn gleich ὥρα erst später diese Bedeutung erlangt haben mag.

Str. 21. Wie die vorige Strophe das Herbeischaffen des Bauholzes, so stellt diese das der Bausteine dar; es sind gewaltige cyklopische Mauern aus Felsblöcken, die hier zu einem starken Wall (V. 8) aufgetürmt werden. V. 2—5 stellen die durch das Meer bewirkten Erd- und Gebirgs-Revolutionen in mythischem Gewande dar. Die großen Granitblöcke beispielsweise, die, im germanischen Tieflande zerstreut, als Bruchstücke des skandinavischen Gebirges erkannt worden sind, wären hiernach vom Meere losgerissen und fortgeschleudert, sind aber wohl in der That, in riesige Eismassen eingefroren, vom Meere dort abgelagert und zurückgelassen worden. Der „Meergott“ (V. 1), Neptun oder Poseidon, wird bekanntlich mit einem Dreizack (tridens, τρίαινα) dargestellt; wenn er den Trident in die Erde stößt, erfolgt ein Erdbeben. Er wird gewöhnlich als kraftvoll und stürmisch gedacht, wie das Element, welches er beherrscht. In der Schilderung seines Handelns übersehe man nicht die Lautmalerei. Die harten Konsonanten in „Trident, granitnen, Erdgerippe“ wirken versinnlichend. „Hermes“ (V. 7) oder Merkur, Sohn des Zeus und der Maja, Götterbote, Seelengeleiter, Schutzgott der Diebe, Erfinder und Vorsteher der Palästra, Handelsgott, ist wohl als der gewandteste und behendeste der Götter dem Neptun zugesellt; vgl. Il. XXI, 442 ff., wo beide Götter als Erbauer der Mauern Trojas erwähnt sind. Die Zusammenstellung beider legt den Gedanken nahe, daß der Dichter habe andeuten wollen, wie Seeschifffahrt (Poseidon) und Handel (Hermes) vereint zur Befestigung der neugegründeten Stadt beitragen; allein dann hätte er die Götter mehr dieser Idee gemäß handeln lassen müssen. Durch ihre Handlungsweise, nicht bloß durch ihre Namen mußte auf Schiffahrt und Handel symbolisch hingedeutet werden.

Str. 22. Man hat neuerdings diese Strophe ganz unrichtig auf den Bau der Thore bezogen; es ist auch hier an den Bau der Mauern und der Gebäude der Stadt überhaupt zu

denken; denn in den folgenden Strophen glänzen auch schon die Tempel „in Festes Pracht“. Apoll und die Musen beleben und regeln durch Lyraspiel und Gesang die Thätigkeit der Bauleute.*) In V. 1—4 führt der Dichter die drei Hauptelemente der Musik einzeln auf: „Harmonie“, den wohlgefälligen Zusammenklang verschiedener Töne, das „holde Maß der Zeiten“, den Rhythmus, das schöne Verhältnis der Töne hinsichtlich ihrer Dauer, und die „Melodie“, die wohlgefällige Folge von Tönen. „Die Kamönen“ begleiten auch bei Homer das Lyraspiel Apollons mit ihrem Gesange (Il. I, 602 ff.). Was in V. 7 f. als Wirkung ihres Liedes dargestellt wird, erzählt die Sage von Amphion, nach dessen Tönen sich die Steine zur Mauer Thebens von selbst zusammenfügten; vergl. Horaz (Ars poet. 394):

Auch Amphion, so heißt es, der Thebens Veste gegründet,
Lenkte durch Lyragetön und sanft einschmeichelnde Bitte
Felsen, wohin ihm gefiel . . . .

Der vorletzte Vers zeichnet sich durch Lautmalerei aus („Leise, Liedes Klange“).

Str. 23. „Cybele“, oder Cybebe, die große Mutter, welche hier die Thore der fertigen Stadt einsetzt, erscheint in der Mythologie als Symbol der Fruchtbarkeit der Erde, oder — nach der Auffassung der orphischen Mystiker — der unbegreiflichen, alles schaffenden und erhaltenden Natur (Lukrez II, 599). Ein gewöhnliches Attribut derselben ist die Mauerkrone (turrita, turrigera mater), auf die Städteerbauung hindeutend, die der regelmäßigen Benutzung der Erde durch Ackerbau bald folgte. Dieses Attribut hat den Dichter wohl auf den Gedanken gebracht, ihr die angegebene Rolle zuzuteilen.

Str. 24. Daß sich die Veredlung der Ehe an die Einführung des Ackerbaus angeschlossen habe, deuten die Alten vielfach an. So citiert Servius zum Ausdruck Legifera Ceres in Vergils Än. (IV, 58) folgende Verse des Calvus:

Heilige Satzungen stellte sie auf und einte geliebte
Körper durch Eheverband und erbaute geräumige Städte.

Die „Götterkönigin“ (V. 2) ist Here oder Juno (πότνια, omnipotens). Sie wurde bei Griechen und Römern auch als

*) Vorberger vergleicht Goethes Achilleis, V, 72 f.:
Diesen Saal erbaut' ich, dem Willen des Vaters gehorsam,
Nach dem göttlichen Maß des herrlichsten Musengesanges.

Stifterin der Ehen und Schutzgöttin der Gebärenden verehrt. „Venus“ (mit dem holden Knaben Eros oder Amor) ist wohl nicht bloß als Göttin der Liebe, sondern auch der Ehen und Hochzeiten (θαλάμων ἄνασσα) genannt. Oder steht nicht vielmehr Venus hier als Repräsentantin einer edlern, den Ehebund verschönernden Liebe? Der Dichter schildert diese Veredlung der Liebe im letzten Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen: „Eine schönere Notwendigkeit kettet jetzt die Geschlechter zusammen, der Herzen Anteil hilft das Bündnis bewahren, das die Begierde nur launisch und wandelbar knüpft u. s. w.“ V. 7 f. deutet sinnbildlich den Gedanken an, daß mit der Einführung religiös und staatlich geheiligter Ehen das Gesellschaftsleben sich in allen Zweigen veredelt. Große Ähnlichkeit mit den zuletzt besprochenen Strophen hat der Schluß des entfesselten Prometheus von Herder, den wir zu näherer Vergleichung empfehlen.

Str. 25. Die Einführung der neuen Bürger in die fertige Stadt bezeichnet symbolisch den Abschluß der staatlichen Verbindung. Minervas Bau ist vollendet, und nun tritt Ceres, die bisher im zweiten Hauptteile vielleicht zu sehr im Hintergrund geblieben, wieder hervor, und wie sie am Ende des ersten Teils zu Zeus gebetet und ihm geopfert, so erscheint sie auch hier zum Schlusse als Priesterin, aber in der Funktion einer Lehrerin des Volks und spricht in der nächsten Strophe die Grundlehre aller wahren Gesittung aus. Das Falten der Hände, während sie zum Volke spricht, deucht mir nicht passend, da sie im folgenden nicht betend, sondern lehrend und dabei „segnend“ (V. 7) erscheint; der Gestus des Segnenden ist Ausbreitung des Arms und der Hand.

Str. 26 und 27. Die Str. 26 ist eine Abschiedslehre, gleichsam ein Vermächtnis, welches Ceres mit ihrem Segen der Menschheit zurückläßt, und das der Dichter seinen Zeitgenossen, die es nur allzusehr vergaßen, wieder lebhaft vor die Seele führen wollte. Der Ruf nach Freiheit erscholl damals vielfach; aber was wahre Freiheit sei, war wenigen klar. Die Freiheit, die für den Menschen geziemt (so belehrt uns der Dichter auch in seinen philosophischen Schriften), ist weder die der Tiere, noch die der Götter. Bei dem Tiere („der Wüste“ setzt der Dichter hinzu, weil das durch Zähmung entartete Tier die Abhängigkeit oft liebt), bei dem Tiere, das nur Natur-, keinen Vernunftgesetzen gehorcht, kann nicht von eigentlicher (sittlicher) Freiheit die Rede sein; Ungebundenheit ist es, die es liebt. Die Freiheit der Götter besteht (nach Schillers Auf-

fassungsart) darin, daß in ihnen kein Konflikt der Vernunft und der Sinnlichkeit stattfindet; vgl. das Ideal und das Leben:

Zwischen Sinnenglück und Seelenfrieden
Bleibt dem Menschen nur die bange Wahl;
Auf der Stirn des hohen Uraniden
Leuchtet ihr vermählter Strahl.

Indes geht diese Freiheit der Götter eben aus dem Naturgesetz, aus ihrer göttlichen Natur, hervor, die sie so zu handeln nötigt, wie sie handeln. „Die Griechen," heißt es in den Briefen über die ästhetische Erziehung, „gaben die Götter von den Fesseln jedes Zwecks, jeder Pflicht, jeder Sorge frei; sowohl der materielle Zwang der Naturgesetze als der geistige Zwang der Sittengesetze verlor sich in ihrem höhern Begriffe von Notwendigkeit, der beide Welten zugleich umfaßte; und aus der Einheit jener beiden Notwendigkeiten ging ihnen erst die wahre Freiheit hervor." Die Freiheit, wornach der Mensch streben soll, besteht in der möglichst vollständigen Ausgleichung jener beiden, in ihm entzweiten Notwendigkeiten. Während nun weder das Tier, welches durch seinen Instinkt, noch der Gott, welcher durch seine harmonische Natur sicher geleitet wird, eines staatlichen Verbandes bedarf, kann der Mensch einer Institution nicht entbehren, die als Repräsentantin der reinen und idealischen Menschennatur den Streit der Sinnlichkeit und der Vernunft im Individuum bewacht.*) Bei der Unterwerfung aber des Individuums unter den Staat büßt dasselbe nicht, wie es scheinen könnte, seine Freiheit ein; im Gegenteil wird es dadurch in der Erstrebung wahrer Freiheit gefördert; denn der Staat ist bloß „Ausleger seines schönen Instinkts, deutlichere Formel seiner innern Gesetzgebung". Zugleich aber entspringt aus der Vereinigung vieler einzelnen zu einem Staat eine Gesamtkraft, die das, was die isolierten Menschen zu leisten vermögen, unendlich übersteigt. So wird der Mensch durch seinen Anschluß an einen Staatsverband und durch die daraus erwachsende Kultur zugleich „frei und mächtig" (V. 8). — Die Schlußstrophe bedarf keiner Erläuterung.

---

*) Vorberger vermutet, daß Schiller den Grundgedanken der Strophe aus der Politik des Aristoteles (Cap. I.) entlehnt habe, worin erörtert wird, daß der Mensch ein staatliches Wesen sei, und wer das Bedürfnis eines staatlichen Verbandes nicht fühle, ein Tier oder ein Gott sein müsse.

Der Musenalmanach für 1799 bietet folgende Varianten:

Str. 7, V. 3. Glaubig (statt gläubig) mit der frommen Erde,
Str. 11, V. 8. Und so spricht der Göttin Mund:
Str. 23, V. 8. Glänzen schon in Festes Pracht (statt Festespracht).
Str. 24, V. 8. Reiche, den Vermählten dar.

Das Jahr 1799.

Am 17. März 1799 hatte Schiller, wie es in seinem Notizenbuche heißt, „den Wallenstein fürs Theater beendigt und Goethen durch einen Expressen geschickt", und schon lebte er anfangs Mai, nach einem Briefe an Körner, wieder in einem neuen dramatischen Elemente; er hatte, wie das Notizenbuch sagt, „am 26. April angefangen, die Geschichte der Maria Stuart zu studieren", und begann am 27. August schon den dritten Akt. Körner freute sich sehr über diese frische Thätigkeit des Freundes auf dem dramatischen Felde; aber er sah ihn ungern von der lyrischen Poesie sich so ganz abwenden. „Warum willst Du den Almanach aufgeben?" schrieb er ihm. „Das Auswählen unter den eingesandten Beiträgen mag wohl kein angenehmes Geschäft sein. Aber mir thut es leid, daß für Dich eine äußere Veranlassung zur poetischen Thätigkeit verloren geht. Du wirst freilich nicht müßig sein, aber Dich mehr mit größern Werken beschäftigen, und wir werden manche kleinere Gedichte einbüßen, die ich sehr ungern entbehre." Allein Schiller hatte beschlossen, daß der Almanach für das folgende Jahr der letzte sein sollte. „Wenn Du wüßtest," antwortete er Körner, „welch unendlichen Saccaden mich dieser Berührungspunkt mit zwanzig oder dreißig Versemachern in Deutschland aussetzte, und wie schwer es hält, bei dem ungeheuren Zuströmen des Mittelmäßigen und Schlechten auch nur ein paar Bogen leidliche Arbeit zu erhalten: Du würdest mir Glück wünschen, daß ich diese Bürde abgeworfen. Von jetzt an gottlob habe ich mit keinem schlechtern Poeten mehr zu thun, als ich selbst bin; und selbst um das Publikum werde ich mich nicht sonderlich mehr zu bekümmern brauchen."

Bei solcher Stimmung unsers Dichters haben wir uns zu freuen, daß der Musenalmanach für das Jahr 1800 noch so wertvolle Bei=

träge von ihm brachte. Er machte, wie er eigenhändig in seinem Notizenbuche aufgezeichnet hat, „vom 2. September 1799 bis zum 1. Okt. eine Pause an der Maria Stuart“, und lieferte für den Almanach zwar nur drei Stücke, aber darunter zwei von wahrhaft klassischer Vollendung; das Lied von der Glocke, die Krone seiner kulturhistorischen Gedichte, und die Erwartung, ein bewunderungswürdiges lyrisches Gedicht. Ein drittes, den zweiten Spruch des Confucius (vom Raum) hat er später in der Gedichtsammlung mit dem Spruch des Confucius von der Zeit zu einem ganzen zusammengestellt.

Außerdem fügte er auch den Worten des Glaubens aus dem Jahr 1797 nunmehr ein Gegenstück bei in den Worten des Wahns. Vergl. das in Band II bei der Erklärung der Sprüche des Confucius Gesagte.

Endlich gehört noch als fünftes kleineres Gedicht die Nänie ins Jahr 1799, ein Stück in elegischem Versmaß, das, wie das Glück aus dem vorigen Jahre, noch an Schillers Ideendichtung erinnert, aber durch ein starkes elegisches Gepräge, wie jenes durch hymnischen Schwung, sich der eigentlichen lyrischen Poesie mehr annähert.

1. Das Lied von der Glocke.

Dem großen Umfang und dem reichen Gehalt dieser herrlichen Dichtung entspricht die geraume Zeit, die zwischen der ersten Conception und der Vollendung derselben verfloß. Frau von Wolzogen erzählt darüber in Schillers Leben: „Lange hatte er das Gedicht in sich getragen und mit uns oft davon gesprochen, als von einer Dichtung, von welcher er besondere Wirkung erwarte. Schon bei seinem ersten Aufenthalt in Rudolstadt (1788) ging er oft nach einer Glockengießerei vor der Stadt spazieren, um von diesem Geschäft eine Anschauung zu gewinnen.“ Die nächste Andeutung über das Gedicht findet sich in einem Briefe Schillers an Goethe vom 7. Juli 1797. „Ich bin jetzt,“ heißt es dort, „an mein Glockengießerlied gegangen und studiere seit gestern in Krünitzens Encyklopädie, wo ich sehr viel profitiere. Dieses Gedicht liegt mir sehr am Herzen; es wird mir aber mehrere Wochen kosten, weil ich so vielerlei verschiedene Stimmungen dazu brauche, und eine große Masse zu verarbeiten ist.“ Allein am 30. August berichtete er, daß Gesundheitsstörungen ihm weder Stimmung noch Zeit für seine Glocke

gelassen, „die noch lange nicht gegossen sei". So gab er denn für das Jahr 1797 den Gedanken an die Vollendung des Stückes auf. „Ich gestehe," heißt es darüber weiter in einem Briefe vom 22. September, „daß mir dieses, da es einmal so sein mußte, nicht ganz unlieb ist; denn indem ich den Gegenstand noch ein Jahr mit mir herumtrage und warm halte, muß das Gedicht, welches wirklich keine kleine Aufgabe ist, erst seine wahre Reife erhalten." Goethe antwortete: die Glocke müßte um so besser klingen, als das Erz länger im Fluß erhalten und von allen Schlacken gereinigt sei. Das nächstfolgende Jahr wurde indes wieder durch anderes, besonders den Wallenstein, in Anspruch genommen. Erst das Jahr 1799 sollte die Vollendung des Gedichtes bringen. Das Bedürfnis des Musenalmanachs für 1800 ließ endlich unseren Dichter ernstlich an die Ausführung gehen, und ein Aufenthalt zu Rudolstadt im September trug wohl zur Belebung der nötigen Stimmung bei. Nach seinen eigenhändigen Notizen wurde das fertige Glockenlied „den 30. September abgeschickt".

Das Lied von der Glocke gehört, wie der Spaziergang, zu den kulturhistorischen Gedichten. Da diese eine ganze Tonleiter von Stimmungen durchlaufen und (wie Herder vom Spaziergange sagt) „eine Welt voll Scenen" bilden, so machte sich für sie um so dringender das Bedürfnis sinnlicher Unterlagen geltend, um sie übersichtlich und leichtfaßlich zu gliedern und ihnen eine feste Einrahmung zu geben. Am kunstreichsten, ja fast überkünstlich ist das vorliegende Gedicht organisiert, und die vielartigen Teile desselben sind durch eine Menge von Fäden fest an einander und zu einem großen Ganzen verkettet. Wie im Spaziergang eine Reihe wechselnder landschaftlicher Bilder, so bildet hier die sinnliche Folie der Guß einer Glocke, dessen stetiger Prozeß sowohl für die einzelnen Teile als für das Ganze zum begrenzenden Rahmen dient. Der Hauptabschnitt in dieser Reihe einzelner Vorgänge ist da, wo die Form gefüllt ist, und der Meister den Gesellen befiehlt, „bis die Glocke sich verkühlet", die strenge Arbeit ruhn zu lassen. Mit dieser Haupteinteilung des sinnlichen Gerüstes fällt auch die des innern Gehaltes zusammen. Die vorhergehenden Betrachtungen und Gemälde beziehen sich auf das Familienleben, die nachfolgenden auf das Staatsleben. Und wie innerhalb beider Abschnitte die einzelnen Vorgänge des Glockengusses sachgemäß einander folgen, so bilden auch die angeknüpften Reflexionen und Lebensgemälde eine logisch geordnete Reihe. Aber Inneres und Äußeres laufen nicht bloß

parallel nebeneinander, sondern sind im einzelnen kunstreich aneinander geknüpft. Der Dichter hat nicht bloß jede Betrachtung zu dem technischen Meisterspruch, worauf sie folgt, in eine sinnbildliche Beziehung zu setzen gewußt, sondern auch, wie sich das unten näher zeigen wird, in jeder Betrachtung durch einen vorausdeutenden Zug die nächstfolgende vorbereitet, und jede zu dem Glockenläuten in Beziehung gesetzt. Dadurch stellt sich die Dichtung, trotz des steten Wechsels der Bilder und Stimmungen, als ein streng geschlossenes Ganzes dar. Hierzu trägt auch noch der Umstand viel bei, daß die sinnliche Unterlage des Gedichtes, der Glockenguß, in den Meistersprüchen sich durch eine bleibende, scharfmarkierte rhythmische Gestalt von dem übrigen bestimmt abhebt.

Der zum Motto gewählte Spruch:

Vivos voco, mortuos plango, fulgura frango,
Lebende ruf' ich, Gestorbne beklag' ich und breche die Blitze,

ist der Encyklopädie von Krünitz entnommen; er findet sich auf der großen Glocke im Münster zu Schaffhausen.

Der Erklärung des einzelnen wird es zweckmäßig sein, einiges Technologische über das Glockengießen voranzuschicken. Soll eine Glocke gegossen werden, so wird eine tiefe Grube gegraben und festgestampft (vgl. V. 29), in welcher man dann die Form (V. 2) aufrichtet. Zuerst bildet man den Kern, die innere Form, an deren Außenfläche sich die inwendige Fläche der Glocke anlegen soll. Der Kern wird aus Backsteinen gemacht und mit Lehm (V. 2) bekleidet; vermittelst der Schablone (eines Brettes, woraus man den halben Durchriß der innern Glocke ausgeschnitten) giebt man ihm die Gestalt, welche die Glocke inwendig haben soll. Dann trägt man mit einem Pinsel gesiebte Asche auf. Im Innern des Kerns läßt man eine Höhlung und oben eine Öffnung, durch welche man jene mit glühenden Kohlen füllt, um den Kern auszutrocknen und zu erhärten (V. 2 „aus Lehm gebrannt"). Ist dieser trocken, so umkleidet man ihn mit Lehm und giebt diesem durch eine zweite Schablone die äußere Gestalt der Glocke. Die so entstandene Glocke von Lehm heißt die Dicke. Sie wird mit geschmolzenem Talg bestrichen und durch Feuer in der Höhlung des Kerns getrocknet. Die Dicke wird abermals mit einer Lehmhülle, dem Mantel (V. 339), umringt, der durch eiserne Reifen und Schienen zusammengehalten wird. Der Mantel läßt sich von der Dicke abheben, weil der Talg das Aneinanderkleben beider verhütet. Hat man ihn vorsichtig abgehoben,

so schneidet man die Dicke vom Kern herunter, und bringt dann den Mantel wieder genau in seine vorige Stellung. So weit denkt sich der Dichter die Arbeit beim Beginn der Handlung seines Gedichtes vorgerückt.

V. 1—20. Erster Meisterspruch (V. 1—8) nebst angeschlossener Betrachtung (V. 9—20). Der Meister ermahnt die Gesellen, mit Eifer die Arbeit des Glockengießens zu beginnen; die sich anschließende Betrachtung deutet den Plan des Gedichtes an: gute Reden sollen die Arbeit begleiten, d. h. belehrende, bedeutsame, fruchtreiche Betrachtungen sollen an die einzelnen Verrichtungen des Glockengusses angeknüpft werden. Die konstante Strophenform des Meisterspruches eignet sich namentlich in ihren kurzen, männlich gereimten, trochäischen Versen trefflich zum Befehlen, überhaupt zum Ausdruck des Bestimmten, Kräftigen, Entschlossenen (vgl. in den weiter folgenden Meistersprüchen V. 25: „Kocht des Kupfers Brei, Schnell das Zinn herbei!" V. 84 f. „Jetzt, Gesellen, frisch! u. s. w.", V. 151 f. „Stoßt den Zapfen aus! u. s. w."). Die altertümliche Dativform „Erden" (V. 1) findet sich im Siegesfest (Str. 7, V. 9 „aus seiner Tonnen") und die Wendung „Soll das Werk den Meister loben" (V. 7) unten in V. 389 („Loben den erfahrenen Bilder") und in den Göttern Griechenlands, Str. 8, V. 6 wieder. Boxberger vergleicht noch Sirach, 9, 24: „Das Werk lobt seinen Meister, und einen weisen Fürsten seine Händel"; ferner Klopstocks Meister und Gesell: „Im Zeitenstrome schwimmen oben die Werke, die den Meister loben." In der angeknüpften Reflexion ist der Ausdruck körnig und kräftig, und dabei von einer gewissen altertümlichen Einfachheit und Naivetät; so z. B. „mit Fleiß betrachten", „den schlechten Mann" und die ganze Betrachtung in V. 17—20. Wenn später der Meister von seinem Gegenstande fortgerissen, sich zum höchsten poetischen Stil erhebt, so ist daran nichts zu tadeln; es heißt den Grundsatz der Natürlichkeit zu weit ausdehnen, wenn man auch in solchen Fällen eine schlichte, der Bildungsstufe des Darstellenden entsprechende Ausdrucksweise verlangt. In der Poesie ist alles, und somit auch die Sprache idealisch.

V. 21—40. Zweiter Meisterspruch nebst angeknüpfter Betrachtung. Zum Verständnis des erstern bemerken wir: Dicht an der Dammgrube (V. 29), worin die Form steht, befindet sich der Gießofen mit dem zur Aufnahme des Metalls bestimmten Herde. Der Ofen steht durch ein Loch, Schwalch genannt (V. 24), in Verbindung mit dem Schornstein, worin das Feuer brennt. Der

Flamme im Schornstein versperrt man jeden andern Ausgang, so daß sie durch den Schwalch in den Ofen schlagen muß (V. 23 f.). Das Glockengut oder die Glockenspeise (V. 27) ist eine Mischung von Kupfer und Zinn, wozu bisweilen auch etwas Messing gesetzt wird. Nach Krünitz ist das Verhältnis ungefähr 5 Teile Kupfer auf 1 Teil Zinn. Jenes wird zuerst geschmolzen, das leichtflüssigere Zinn erst später zugesetzt. Krünitz bemerkt, nebst einer guten Mischung komme auch viel darauf an, daß das Brennholz recht trocken sei (V. 22). „Nasses Holz bringt nie das Metall in den rechten Fluß, und daher können sich die Bestandteile auch nicht gehörig vermischen. Das Fichtenholz (V. 21) ist hierzu das beste." — Die angereihte Betrachtung ist, wie die erste, noch allgemeiner, einleitender Art. Die Bestimmung der Glocke wird vorläufig übersichtlich angegeben, wie wohl in epischen Dichtungen der Inhalt gleich im Eingange in allgemeinen Umrissen angedeutet wird. Zu V. 29 f. hat man tadelnd bemerkt, das Bauen der Form in der Dammgrube geschehe nicht mit Feuers Hilfe. Wird sie denn nicht durch Feuer in der Höhlung des Kerns getrocknet? In V. 30 ist „Feuers" wie ein Eigenname ohne Artikel gebraucht; vgl. unten V. 51 „in Schlafes Arm", V. 63 „aus Himmels Höhn", in der Bürgschaft „in Abendrots Strahlen", in des Mädchens Klage „an Ufers Grün" u. s. w. „Stimmen" (V. 36) für einstimmen in den Chor der Andächtigen, wie beim Te Deum. „Unten tief" (V. 37) sagt der Meister, indem er sich in Gedanken an die künftige Stelle der Glocke versetzt. V. 37—40: Was das wechselnde Schicksal dem Menschen Erfreuliches und Trauriges bringt, das verkündet die Glocke weit umher, und zwar „erbaulich", weil sie, aus dem Gotteshause schallend, zugleich an das Überirdische mahnt, das wechsellos über dem vergänglichen Irdischen waltet.

V. 41—79. Dritter Meisterspruch mit zugehöriger Betrachtung. Die Glockenspeise hat, wenn sie recht im Fluß ist, einen weißlichen Schaum (V. 44). Bemerkt diesen der Meister, so läßt er auf zehn Centner Metall ein Pfund Pottasche („Aschensalz", weil es durch Auslaugen der Pflanzenasche gewonnen wird) als Fluß- und Vereinigungsmittel für die Metalle in den Ofen gießen. Während des Schmelzens pflegt man die Mischung wenigstens zweimal abzuschäumen (V. 44 f.). Die zwei letzten Verse des Arbeitsspruches (V. 46 f.) vermitteln den Übergang zur Betrachtung: Rein schalle die Stimme der Glocke; denn sie soll das Kind freudig begrüßen. Zugleich knüpft sich aber auch die Reflexion

an die vorhergehende: Alles schlägt an die metallne Krone, denn zuerst begrüßt sie u. s. w. So steht weiterhin jede Betrachtung nicht bloß mit dem nächst vorangehenden Arbeitsspruch, sondern auch mit der nächst vorigen Reflexion in Verbindung. Mit V. 52 vgl. das Gedicht Der philosophische Egoist V. 1—4:

Hast du den Säugling gesehn, der unbewußt noch der Liebe,
Die ihn wärmet und wiegt, schlafend von Arme zu Arm
Wandert u. s. w.

mit V. 55 f. das Gedicht Der spielende Knabe:

Spiele, Kind, in der Mutter Schoß! Auf der heiligen Insel
Findet der trübe Gram, findet die Sorge dich nicht u. s. w.

mit der Schilderung in V. 58 ff. das Gedicht die Geschlechter, worin sich auch „von der holden Scham feurig die Kraft trennt", und der Jüngling, wie hier, ins Leben hinausstürmt, durch die Liebe aber zurückgeführt wird. Mit der Situation in V. 61 ff. vergleicht Hoffmeister Maxens Schilderung des vom Kriege heimgekehrten Sohnes in den Piccolomini (Akt 1, Sc. 4):

Ein Fremdling tritt er in sein Eigentum, — —
Und schamhaft tritt als Jungfrau ihm entgegen,
Die er einst an der Amme Brust verließ.

„Namenloses" (V. 66) ist doppelsinnig; es heißt entweder ein übermäßiges Sehnen, wofür die Sprache keinen Ausdruck hat, oder ein dunkles, unbestimmtes, wofür der Empfindende keinen Namen weiß; die letztere Bedeutung liegt hier am nächsten. „Reihn" (V. 69) ist nicht, wie neuerdings interpretiert worden, eine „Schar", sondern ein Reigentanz. In V. 78 ist „grünen bliebe" nicht grünend bliebe zu lesen. In den Dialekten erstreckt sich dieser Gebrauch des Infinitivs für das Particip noch weiter; so sagt man: er ist schlafen, essen, spazieren. In sehr früher Zeit scheinen Infinitiv und Particip noch wenig geschieden gewesen zu sein. Noch jetzt sagt man am Lech das Rennend, das Laufend u. s. w. für das Rennen, das Laufen; und früher brauchte man stehend, grünend bleiben für stehen, grünen bleiben (dänisch bliver staande); dagegen: „Joseph und Maria waren sich wundern über die Ding" (vgl. Herling, Syntax der deutschen Sprache I, 42). Man könnte es auffallend finden, daß Schiller in diesem Abschnitt über die Kindheit rasch hinweggeht, während er die Zeit der ersten Liebe so ausführlich darstellt. Es ist hierbei zu erwägen, daß augenscheinlich sein Plan war, die erste Hälfte des Gedichtes der Darstellung des

Familienbundes zu widmen, daher zuerst die Liebe als Stifterin des Bundes, dann die Heirat, das geschäftsthätige Leben der Familie, ihr Glück, ihr Unglück u. s. w.

V. 80—146. Vierter Arbeitsspruch. Die angeschlossene Betrachtung stellt das Hochzeitsfest, das Wirken des verbundenen Paars und das Wachstum und die Befestigung des häuslichen Wohlstandes dar. Zum Meisterspruch bemerken wir: Unter den „Pfeifen“ (V. 80) sind sechs Zuglöcher am Gießofen zu verstehen, Windpfeifen genannt, die man öffnen und verschließen kann. Wenn diese gelb werden (bei Schiller „sich bräunen“), was gewöhnlich eintritt, nachdem die Metalle etwa zwölf Stunden im Ofen gelegen, so erkennt man daran, daß die Mischung im rechten Fluß und zum Guſſe zeitig ist. Ein anderes Zeichen ist es, wenn ein schnell in das Gemisch getauchter und herausgezogener Stab wie mit einer feinen Glasur (V. 82) überzogen erscheint. Die Vereinigung des „Spröden mit dem Weichen“ (V. 86) soll die Verbindung des Kupfers mit dem Zinn, bildlich den Bund männlicher Kraft und weiblicher Milde bezeichnen (vgl. V. 88 die Gegensätze des Strengen und Zarten, des Starken und Milden); aber der Ausdruck „das Spröde“ paßt nicht recht auf das Kupfer und benennt auch nicht das gerade Gegenteil vom „Weichen“, weder wenn wir dies mit Hoffmeister als das Leichtflüssige, noch auch wenn wir es als das für Eindrücke leicht Empfängliche auffassen. Worauf bezieht sich in V. 83 das „s“ in „Wirds“? Grammatisch genommen ginge es auf Stäbchen, was offenbar keinen Sinn giebt. Dem Dichter scheint etwa das Substantiv Gemisch (V. 85) dabei vorgeschwebt zu haben; oder vergriff er sich im Ausdruck des Gedankens „Wird es Zeit zum Guſſe sein?“ — Die dreifache Beziehung, worin die dem Meisterspruch beigefügte Betrachtung steht, ist leicht zu erkennen. Mit dem Meisterspruch ist sie durch V. 86—90 enge verknüpft; mit der nächstvorigen Betrachtung dadurch, daß die Schlußverse derselben (V. 78 f.) schon auf die in V. 98 ff. ertönende Klage über die kurze Dauer des Lebens-Mais vorausdeuten; und an das allen Betrachtungen gemeinsame Motiv des Glockengeläuts schließt sie durch V. 96 f. an. Der Dichter verweilt nicht lange bei dem Bilde der Hochzeitsfeier, sondern stellt, nachdem er sich durch V. 102—105 den Übergang gebahnt hat, zuerst in allgemeineren Umrissen das Streben und Wirken, das Erringen und Erraffen des Vaters dar; dann entwirft er in festern, bestimmtern Zügen ein schönes Gemälde hausfräulicher Thätigkeit, — zwei Gegen-

bilder, die an Würde der Frauen erinnern, worin derselbe Gegensatz durchgeführt, aber anders ausgemalt ist. Je naiver und konkreter hier die Schilderung der Hausfrau gehalten, um so unangenehmer empfindet man es, daß die Jungfrau nur, um mit Hoffmeister zu reden, „die abstrakte Jungfrau der Schillerschen Lyrik" ist, so wie auch im Jüngling nur „der allgemein stürmische und sentimentale Schiller-Jüngling" erscheint. Dann fragt Hoffmeister noch beim Hausvater: „Warum muß er nochmals als Mann hinaus ins feindliche Leben (V. 107, vgl. V. 59) stürmen, da er schon als Jüngling wild ins Leben hinausstürmte, und eben (?) von seiner weiten Wanderschaft ins Vaterhaus zurückkehrte? Diese Wiederholung gefällt um so weniger, da man nicht einsieht, wie der wohlhabende Gutsbesitzer, der sich uns hier, wenn auch schwankend darstellt, in solchen Konflikt mit dem feindlichen Leben kommen kann." Darauf läßt sich erwidern: Der Zusammenhang mit dem Nächstfolgenden lehrt, daß in V. 106 f. nicht (wie in V. 59) von einer Wanderung in die Ferne, sondern vom Verkehr mit der feindlichen Welt, die hier dem trauten Familienkreise entgegensteht, die Rede ist. Ferner erscheint der Hausvater nicht bloß als Gutsbesitzer, sondern auch als Kaufmann, überhaupt als ein unternehmungslustiger Geist, wenn er gleich das Erlistete und Erwettete schließlich in Grundbesitz anlegt. — Das Schlußbild, worin der Vater vom Giebel seines Hauses sein Glück überschaut und seine Sicherheit vor der Macht des Geschickes rühmt, erinnert an die ganz ähnliche Situation im Ring des Polykrates. Hier, wie dort, folgt der stolzen Überhebung das Unglück auf dem Fuße nach. — Zu einzelnem bemerken wir noch folgendes: Die Hindeutung auf antike Sitte in V. 100 scheint mir nicht recht passend, und der Ausdruck „Reißt entzwei", auf Schleier und Gürtel bezogen, zu stark; die Braut wurde bekanntlich dem Bräutigam verschleiert zugeführt (nupta, von nubere verhüllen, und ζώνην λύειν). Wie ein neuerer Interpret den Schleier auf die Haube der Hausfrau, den Gürtel auf die Gürtelkette derselben beziehen kann, ist mir unbegreiflich. Was soll das denn heißen: Mit der Haube, mit der Gürtelkette reißt der schöne Wahn entzwei? Zu V. 106 vgl. Tugend des Weibes:

Tugenden brauchet der Mann, er stürzt sich wagend ins Leben,
Tritt mit dem stärkeren Glück in den bedenklichen Kampf.

In V. 116 ff. ist das Walten der Hausfrau, der „Mutter der Kinder" (ein Ausdruck von Homerischer Einfachheit und Naivetät),

in den bekanntesten Zügen geschildert, und dennoch, oder vielmehr eben deshalb so ganz poetisch. In V. 136 sind „der Pfosten ragende Bäume" die Bäume, welche aus den um sie errichteten, im Freien stehenden Kornhaufen hervorragen und bisweilen auch Schutzdächer tragen; dies zeigen die Zusammenreihung mit den Scheunen und der Sinn der ganzen Stelle. Die gefüllten Scheunen, die fruchtgebogenen Speicher und die wallenden Kornfelder könnte man als der Zeit nach unzusammengehörig betrachten; aber Schiller hat sie ohne Zweifel zusammengestellt, um die Fülle des Besitzes, den Vorrat an altem Getreide neben dem heranreifenden neuen, zu veranschaulichen. Zu V. 146 vergleicht Boxberger Jer. 48, 16: „Denn der Unfall Moabs wird schier kommen, und ihr Unglück eilet sehr." — Sehr bemerkenswert sind auch die sprachlichen, metrischen und rhythmischen Kunstmittel, die Schiller in dem Abschnitte zu einer recht malerischen Darstellung verwendet hat. Das Wunderliebliche der Sprache in V. 94—97 fühlt jeder sogleich; es ist zum Teil dem Vorherrschen des L zuzuschreiben (Lieblich, Locken, spielt, Glocken, laden, Glanz). In V. 110 f. ist die Allitteration sehr glücklich angewandt (erlisten, erraffen, wetten, wagen), in V. 119 ff. die Figur der Polysyndesie zum Ausdruck des ruhelosen Waltens und Schaffens höchst wirksam gebraucht. — In V. 121 f. ist der Binnenreim lehret, wehret, verbunden mit der Concinnität des Satzbaus, ein vollgültiger Ersatz für den mangelnden Reim. Wie ausdrucksvoll in V. 128 ff. überall das Metrum ist, braucht kaum angedeutet zu werden. Besonders wirksam ist der kurze jambische Vers „Und ruhet nimmer" nach den längern anapästischen, um den Übergang zu einem andern Teil der Betrachtung metrisch zu bezeichnen. Vgl. 206, wo das eine Wort („Riesengroß"), welches den Vers ausfüllt, auch zugleich die Riesengröße malt, und V. 217: „Hoch hinein". Überhaupt läßt Schiller in freiern Versmaßen zwischen längere Verse gern einen kürzern treten, wenn er einen Begriff stark hervorheben will, wie mehrmals im Handschuh. Schließlich sei noch auf die schöne Wirkung der kraftvollen männlichen Reime in V. 140—143 hingewiesen.

V. 147—226. Fünfter Meisterspruch. Das angeschlossene Lebensbild schildert eine den äußern Wohlstand der Familie zerstörende Feuersbrunst. — Ehe der Meister den Guß beginnt, schöpft er etwas von der Mischung in einen ausgehöhlten warmen Stein und läßt es erkalten. Zeigt nun der Bruch des erkalteten Metalls zu kleine Zacken, so muß noch Kupfer, im entgegengesetzten Falle

Zinn hinzugesetzt werden. Dem Schornstein gegenüber befindet sich im Ofen ein Zapfenloch, und vor demselben eine Rinne, welche das flüssige Metall durch den Henkelbogen in die Glockenform leitet. Das „Haus" (V. 152) ist die über der Dammgrube und dem Ofen gebaute Werkstätte, die durch das glühende Metall, wenn es übertritt, in Feuersgefahr kommt. So wurde, als Benvenuto Cellini die Bildsäule des Perseus goß, die Werkstätte vom Feuer ergriffen (Goethes Übersetzung IV, 6). Daß Schiller die Beschreibung dieses Gusses kannte, zeigt sein Briefwechsel mit Goethe I, S. 276. — Auch bei dem hier angeknüpften Lebensbilde ist die dreifache Beziehung leicht nachzuweisen. Der Schlußvers der vorigen Betrachtung deutete auf den Inhalt der vorliegenden voraus; wir finden den Vers „Und das Unglück schreitet schnell" hier sogleich bewährt. Durch den Vers 152 „Gott bewahr' das Haus!" hängt das Gemälde der Feuersbrunst mit dem Meisterspruch zusammen; und zum Glockenläuten ist es durch V. 174 f. in Beziehung gebracht. Zur Reflexion über das Feuer als eine furchtbare Naturkraft vergleiche man die Stelle in Hoffmeisters Nachlese IV, S. 529: „Die mächtigste Naturkraft ist in eben dem Grade weniger erhaben, als sie von dem Menschen gebändigt erscheint, und sie wird wieder schnell erhaben, sobald sie die Kunst des Menschen zu Schanden macht. Ein Pferd, das noch frei und ungezähmt in den Wäldern herumläuft, ist uns als eine überlegene Naturkraft furchtbar und kann einen Gegenstand für eine erhabene Schilderung abgeben;" — ferner Goethe, Bd. 40, S. 376: „Es ist offenbar, daß das, was wir Elemente nennen, seinen eigenen wilden, wüsten Gang zu nehmen immerhin den Trieb hat. — — Die Elemente sind daher als kolossale Gegner zu betrachten (vgl. V. 167 f.), mit denen wir ewig zu kämpfen haben u. s. w." Das Gemälde des Brandes V. 174 ff. gehört zu den schönsten poetischen Schilderungen, die unsere Litteratur aufzuweisen hat; Sprache und Metrum sind darin gleich ausdrucksvoll gehandhabt. In V. 164 ff. malt die W-Alliteration das Wehen und Wachsen der Feuersbrunst. Die Reimlaute der Verse 174 ff. (Turm, Sturm, Blut, Glut) sprechen für die Behauptung, daß der Vokal u sich zur Bezeichnung des Schauerlichen, Furchtbaren eigne. In den kurzen Versen vor V. 182 spricht sich die angstvolle Ungewißheit und Spannung in abgerissenen Sätzen aus. In V. 182 tritt dann mit der Gewißheit des Unglücks eine bestimmtere, größere Verslänge, ein unaufhaltsam fortstürmendes Metrum ein, wobei selbst am Schluß der einzelnen Verse kaum eine rhythmische Pause eintritt,

da sämtliche Reime bis V. 197 weiblich, also trochäisch wie das ganze Metrum sind. Diese Stelle zeigt, daß nicht nur Daktylen und Anapästen, sondern auch Trochäen eine stürmische Bewegung haben können. Daktylen würden ihr einen noch raschern Gang, aber zugleich einen Anstrich heiterer Lebendigkeit gegeben haben, der zweckwidrig gewesen wäre. In den Versen „Pfosten stürzen, Fenster klirren u. s. w." glaubt man im Geräusch der Konsonanten und im Klang der Vokale das Brechen und Stürzen, das Klirren und Wimmern zu vernehmen. V. 191 zeigt uns eine R-Alliteration und eine absichtliche Häufung des t. In V. 198—201 häuft sich noch stärker das r; in V. 202—205 sind es wieder (wie auch in V. 184) die Lippenbuchstaben, welche allitterieren (wollte, Wehen, fort, Wucht, gewalt'ge Flucht, wächst). Zugleich wirkt an dieser Stelle der Satzbau höchst energisch; wie die Flamme unaufhaltsam wächst, so eilt von V. 202 an der Satz durch einige Verse ruhelos fort und kulminiert in dem einen ganzen Vers füllenden „Riesengroß". Wie in diesem und dem folgenden Verse („Hoffnungslos"), verbindet Schiller häufig durch den Gleichklang zwei Sätze, die durch eine bedeutende logische Pause geschieden sind (vgl. z. B. den Handschuh, V. 16 f., V. 32 f., V. 52 f.). Endlich machen wir noch auf den Wechsel des Metrums in V. 222 aufmerksam, der mit einem Wechsel der Empfindung zusammenfällt.

V. 227—265. Sechster Meisterspruch. Das sich anreihende Lebensbild stellt den Tod der Mutter dar, der die innern Bande des Familienkreises lockert. Im Meisterspruch wünschte ich nach den Versen 231 und 232 statt eines Fragezeichens (das sich schon im Musenalmanach findet) ein Ausrufungszeichen. Ich betrachte nämlich beide Sätze als elliptische Bedingungssätze, zu denen etwa folgender Hauptsatz zu ergänzen ist: ach, dann ist alles verloren! Beide dienen dann zum Belege, daß die von der Grammatik aufgestellte Regel: „die alleinstehende Bedingung (d. h. die Bedingung ohne Negation) erscheint als Wunsch" nicht allgemein gültig sei; vgl. Hero und Leander, Str. 17, V. 4: „Wenn die Götter mich erhören! u. s. w." — An den Meisterspruch schließt sich die Betrachtung mittelst des Anfangsverses des erstern: „In die Erd' ist's aufgenommen" (vgl. den Anfangsvers der Betrachtung: „Dem dunkeln Schoß der heil'gen Erde"). Mit der nächstvorigen Betrachtung hängt sie durch die Schlußverse derselben zusammen; das besorgliche Zählen der Familienhäupter in V. 225 deutet auf ein Unglück hin, das die Familie noch schmerzlicher treffen kann, als

der Brand. Die dritte Beziehung (auf das Glockenläuten) sehen wir in V. 244—249 hervortreten. Höchst bedeutsam ist gerade der Tod der Mutter gewählt; nicht einmal der Tod des Vaters, des Hauptes der Familie, löst in solchem Grade „des Hauses zarte Bande“ auf. — Bemerkenswert ist der Gebrauch des Wortes „That“ in V. 236 für Werk, Gebilde. Der metrische Fehler in dem Worte „köstlicheren“ (V. 240) ist bei Schiller (besonders in seinen Dramen) nicht selten; vgl. oben V. 95 „der jungfräuliche Kranz“. Das Bild in V. 240 kehrt bei Klopstock, dem frühern Lieblingsdichter Schillers, mehrmals wieder; vgl. Korinth 1, 15, 42: „er wird gesät verweslich, und wird auferstehn unverweslich.“ In V. 244—247 unterstützen die vorherrschenden schweren Vokale o und a den Eindruck des Ernsten und Trauervollen. Die Verse 248 und 249 stehen den frühern Versen 49 ff. („Denn mit der Freude Feuerklange, Begrüßt sie das geliebte Kind Auf seines Lebens erstem Gange“) antithetisch gegenüber. Der Ausdruck in V. 261 („Die des Hauses Mutter war“) ist ebenso einfach, aber auch ebenso prägnant, als in V. 118 „die Mutter der Kinder“.

V. 266—333. Siebenter Meisterspruch, der zum zweiten Hauptteil des Gedichtes überleitet. Die angeschlossene Betrachtung schildert die Wohlthaten und Segnungen eines wohlgeordneten friedlichen Gesellschaftslebens. Der Inhalt des Arbeitsspruches, eine Aufforderung zum Ausruhn von der strengen Arbeit, eignet sich vortrefflich zur Vermittlung des Übergangs zu einem neuen Hauptabschnitte. Daß den Dichter (wie Hoffmeister meint) der Gedanke der Todesruhe zur Idee des Ausruhens von der Arbeit und zur weiterfolgenden Schilderung des Feierabends hinübergeführt habe, will mir nicht einleuchten. Der Tod der Mutter ist mit keinem Worte unter den Gesichtspunkt der Ruhe gestellt; der ganze Charakter beider Betrachtungen ist durchaus verschieden, und so durfte auch ausnahmsweise hier, wo der bedeutendste Abschnitt im Gedicht ist, die Wechselbeziehung der beiden Reflexionen aufeinander fehlen, so wie in der letztern auch eine Hindeutung auf den Zusammenhang des Gebrauchs der Glocke mit dem Feierabend um so entbehrlicher war, als bereits der Meisterspruch durch den Vers „Hört der Bursch die Vesper schlagen“ darauf hingewiesen hatte. Wie geschickt der Übergang zum zweiten Teile durch die an den Meisterspruch sich anschließende Schilderung des Feierabends (V. 274—299) angelegt ist, brauchen wir kaum anzudeuten. Dem lieblichen Gemälde des friedlichen Gesellschaftslebens (V. 330—333), das sich hieran

reiht, stellt sich dann in der Betrachtung des nächsten Abschnittes das grauenvolle Gegenbild der aufgelösten gesellschaftlichen Ordnung gegenüber, ähnlich wie im ersten Teile des Gedichtes dem Familienglück das Familienunglück gegenüber steht. Der zweite Teil unseres Gedichtes ist also seinem Inhalte nach ganz nahe mit dem Spaziergang verwandt, nur daß, wie Hoffmeister sich ausdrückt, „hier lyrisch gesagt wird, was im Spaziergang episch dargestellt ist, und die Betrachtung enger bleibt und mehr auf der Oberfläche weilt.“ — Zu einzelnen Versen bemerken wir folgendes: Wie in V. 268, so wird häufig von den Dichtern das freie, gesangreiche Dasein der Vögel als Bild eines geschäftlosen, spielenden Lebens gebraucht, z. B. in Goethes Sänger: „Ich singe, wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnet.“ Das Satzgefüge in V. 270—273, „Winkt der Sterne Licht, ledig aller Pflicht, hört der Bursch die Vesper schlagen,“ hat in seinem Bau etwas Störendes; es liegt in der Disharmonie der logischen und grammatischen Verhältnisse. Der abgekürzte Nebensatz „Ledig aller Pflicht“ ist, logisch genommen, der Hauptsatz; die Sätze „Winkt der Sterne Licht“ und „Hört der Bursch die Vesper schlagen“ sind, logisch betrachtet, beide Bestimmungssätze der Zeit zu dem Gedanken: dann ist er ledig aller Pflicht. Von diesen beiden logisch auf gleicher Reihe stehenden Bestimmungs- oder Nebensätzen hat Schiller nun den einen zum Vordersatz der Periode, d. h. zu einem grammatischen Nebensatz, den andern zum grammatischen Haupt- und Nachsatz der Periode gemacht und diesem den logischen Hauptgedanken („Ledig aller Pflicht“) in Form eines abgekürzten Adverbialsatzes untergeordnet. Die Weglassung des Artikels bei „Meister“ in V. 273 kehrt in der familiären Sprache bei Vater, Mutter, Onkel u. s. w., überhaupt da wieder, wo ein Gattungsname in einem abgegrenzten Kreise nur einer Person zukommt, so daß er füglich als Eigenname gelten kann. „Breitgestirnte“ in V. 279 entspricht dem Homerischen εὐρυμέτωπος (bei Voß „breitstirnig“). In V. 282—284 wird das schwere, langsame Hereinschwanken des kornbeladenen Wagens teils durch die gewichtigen Vokale der hochbetonten Silben, teils durch die Verskürze und die dadurch sich häufenden rhythmischen Pausen, welche den Vortrag verzögern und unterbrechen, ausdrucksvoll nachgeahmt. In V. 302 wird der Bund, den die Ordnung stiftet, als eine freie, leichte und freudige Verbindung bezeichnet, weil diese, auf natürlicher Zuneigung der durch gleiche Sprache, Stammverwandtschaft und Denkart verbundenen Menschen beruhend, nicht durch Gewalt

erzwungen zu werden braucht. Vgl. mit dieser ganzen Stelle die erste Strophe des Eleusischen Festes, wo der Ceres, als der Gründerin des Ackerbaus, gleiche Wirkungen wie hier der Ordnung, und zwar logisch richtiger zugeschrieben werden; denn diese Wirkungen bilden zum Teil die Ordnung, und sind nicht erst Folgen derselben. Zu V. 310 ff. vgl. im Spaziergang V. 71 ff.:

Näher gerückt ist der Mensch an den Menschen. Enger wird um ihn,
  Reger erwacht, es umwälzt rascher sich in ihm die Welt.
Sieh, da entbrennen in feurigem Kampf die eifernden Kräfte;
  Großes wirket ihr Streit, Größeres wirket ihr Bund.
Tausend Hände belebt ein Geist u. s. w.

V. 334—381. Achter Meisterspruch, eine Aufforderung an die Gesellen, den Mantel von der Glocke abzuschlagen, woran sich als Lebensbild das Gemälde der Anarchie reiht. Der Übergang zu demselben war auch hier wieder, abgesehen von der technischen Apostrophe des Meisters, schon durch die am Schluß der vorigen Betrachtung angedeuteten Kriegsgräuel gebahnt. Auf den Zusammenhang mit dem Glockenläuten weisen die Verse 358 ff. hin. Die Beziehung des ganzen Bildes auf die französische Revolution spricht sich hier viel bestimmter als im Spaziergang aus. — Die einzelnen Verse des Abschnitts verfolgend, machen wir in V. 357 bei dem Adverb „schrecklich“ auf die Eigentümlichkeit des Schillerschen Stils aufmerksam, daß unser Dichter häufiger, als andere, sich der Adverbien bedient, um dem Ausdruck Fülle, Rundung und Glanz zu geben; so im vorliegenden Gedicht noch in V. 298 („gräßlich weckt“), V. 333, 349 u. a. Der V. 362 ist, streng genommen, metrisch unrichtig; aber der Fehler verschwindet, wenn man der Endsilbe in „Freiheit“ mehr Ton und Schall giebt; und hierzu fordert die Deklamation selbst auf, da die Worte, ein lautschallender Ruf, bekanntlich das Losungsgeschrei der ersten französischen Revolution waren. V. 366 spielt auf die berüchtigten Pariser Fischweiber an. Die Verse 367—369 machen, absolut betrachtet, wegen zu großer Häufung der harten und scharfen Konsonanten (Entsetzen, Scherz, zuckend, Panthers, Zähnen) den Eindruck des Unschönen; relativ aber, d. h. in Beziehung auf den dargestellten Gegenstand, sind sie ebenso lobenswert, als etwa im Kampf mit dem Drachen die Verse: „Da reiz' ich sie, den Wurm zu packen, Die spitzen Zähne einzuhacken.“ In V. 368 ist der abgekürzte Participialsatz „noch zuckend“ unglücklich gebraucht; grammatisch müßte er auf „sie“ in V. 369 be-

zogen werden, dem Sinne nach geht er auf „Herz". Der Fehler wird dadurch noch störender, daß das Subjekt zwischen den Participialsatz und den dadurch bestimmten Objekts-Accusativ „Herz" tritt, und ferner zwei Nebenbestimmungen („Noch zuckend" und „mit des Panthers Zähnen") unmittelbar nebeneinander gestellt werden, die man deshalb als zusammengehörig zu betrachten geneigt ist, während doch die eine zum Objekt, die andere zum Verbum gehört. Vgl. in den Kranichen des Ibykus, Str. 7 den Satz „obgleich entstellt von Wunden."

V. 382—417. Neunter Meisterspruch, worin der Meister seine Freude über das Gelingen der Arbeit ausdrückt; die angeschlossene Betrachtung hebt die hohe und heilige Bestimmung der Glocke hervor. Beim Meisterspruch fühlt jeder, daß das Bild der Glocke lebhaft vor das innere Auge tritt. Der Hauptgrund hiervon liegt in dem, was Jean Paul Aufhebung genannt hat. Eine Gestalt stellt sich dem innern Sinne lebhafter dar, wenn man ihm zuerst die Hülle, die Decke zeigt, alsdann die Hülle wegzieht und ihm die Gestalt selbst vorhält. Der „Helm" (V. 380) ist die obere Wölbung der Glocke, die Haube; der „Kranz" ist der unterste Teil der Glocke, bei den Gießern Schlagring genannt. „Bilder" in V. 389 ist ein organisch richtiger gebildetes Wort, als Bildner; allein der herrschende Sprachgebrauch verlangt letzteres, so wie er auch Reder statt Redner nicht dulden würde. Die Verse 390—395 zieht Hoffmeister trotz des abweichenden Metrums noch zu den Arbeitssprüchen; sie leiten nur zu der Betrachtung über. Die Sitte, die neugegossene Glocke zu taufen und ihr dabei einen Namen und einen Schutzpatron zu geben, gehört nicht, wie Götzinger meint, bloß frühern Zeiten an, sondern ist auch noch jetzt bei den Katholiken verbreitet. Die Reimklänge in den Versen 390—395 entbehren der wünschenswerten Abwechselung; sie sind in den hochbetonten Vokalen zu übereinstimmend. — Götzinger vermißt in dem Gedicht eine ausführlichere Betrachtung und Schilderung der kirchlichen Gemeinschaft. Dagegen bemerkt Hoffmeister, eine ausführliche Schilderung einer kirchlichen Feier würde hier, nachdem das Bild des Hauses und des Staates bis zu ihrer Auflösung fortgeführt, also beide Formen des menschlichen Daseins zerfallen seien, sich nicht mehr am rechten Platze finden; eine frühere Schilderung würde aber diese bedeutungsvolle Partie abgeschwächt haben. „Es durfte bisher nur von des Lebens wechselvollem Spiel die Rede sein, dem jetzt das religiöse Element entgegengestellt wird." Auch habe, meint er, die kirchliche Ge-

meinschaft schon deshalb nicht ausführlicher geschildert werden können, weil dann Schiller notwendiger Weise den protestantischen oder den katholischen Gottesdienst hätte darstellen müssen, wodurch sein Gedicht den Charakter des allgemein Menschlichen eingebüßt hätte. Der Hauptgrund aber, weshalb eine solche Schilderung fehlt, ist wohl darin zu suchen, daß das Kirchliche seinem Interesse so fern lag. — Wie Schiller in V. 405 das Jahr bekränzt darstellt, so gaben die Griechen den Horen Kronen von Palmblättern u. dgl. Die Gestirne „führen das Jahr“, indem sich das Jahr und seine Dauer nach ihrem scheinbaren Umlaufe richtet. Den Schlußstein der Betrachtung (414—417) bildet dieselbe Idee, womit Schiller auch das Siegesfest, jenes große Bild des an Gegensätzen so reichen Lebens, abschließt, der Gedanke an die Nichtigkeit alles Irdischen („Rauch st alles ird'sche Wesen u. s. w.“).

V. 418—425. Das Gedicht rundet sich, wie es mit einem Arbeitsspruch beginnt, so auch durch einen solchen ab: der Meister fordert darin die Gesellen auf, die Glocke aus der Dammgrube emporzuziehen. Der Schlußvers des Ganzen („Friede sei ihr erst Geläute!“), so wie der Taufname Konkordia, die Schilderung des Aufruhrs (354 ff.), das begeisterte Lob der gesellschaftlichen Ordnung und des Friedens (300 ff.) erscheinen erst recht in ihrer vollen Bedeutung, wenn man erwägt, in welche Epoche die Ausführung des Gedichtes fällt. Es war ja die Zeit, von welcher Schiller im Antritt des neuen Jahrhunderts singt:

Edler Freund, wo öffnet sich dem Frieden,
Wo der Freiheit sich ein Zufluchtsort?
Das Jahrhundert ist im Sturm geschieden,
Und das neue öffnet sich mit Mord.
Und das Band der Länder ist gehoben,
Und die alten Formen stürzen ein u. s. w.

An Varianten haben wir nur zwei aus dem Musenalmanach für 1800 zu bemerken; dort lautet:

V. 375. Und grimmig ist des Tigers Zahn;
V. 380. Sie leuchtet nicht, sie kann nur zünden,

Außerdem sind dort folgende Verse zerlegt:

V. 274 in: Munter fördert
Seine Schritte
V. 277 in: Blöckend ziehen
Heim die Schafe,

V. 279 f. in: Breitgestirnte
Glatte Scharen kommen brüllend,
V. 288 in: Und das junge
Volk der Schnitter
V. 290 in: Markt und Straße
Werden stiller,
V. 193 in: Und das Stadtthor
Schließt sich knarrend.

2. Die Erwartung.

Die erste Conception dieses Gedichtes gehört schon dem J. 1796 an, die Ausführung erst dem September 1799.

Was den Wohlklang der Sprache, die Schönheit der metrischen Form, besonders den ausdrucksvollen Strophenwechsel, und vor allem was die Musik der Empfindung betrifft, so wüßte ich diesem Gedichte kaum ein anderes von Schiller an die Seite zu setzen. Sprachklänge, Rhythmus, Gedanken, Bilder und Gefühle fließen aufs schönste zu einem harmonischen Eindruck zusammen; und obwohl Ohr und Herz des gefühlvollen Lesers durch den zauberischmilden Hauch des Ganzen zu einer Empfindlichkeit gestimmt werden, die für den kleinsten Mißlaut empfänglich macht: so kann doch die strengste Kritik nur sehr wenige Stellen bezeichnen, wo man etwas gemildert, geändert sehen möchte.

An einem stillen, süßträumerischen Spätsommerabend, wo die ganze Natur zu schönem Genusse ladet, wo die Traube, die Pfirsich üppig schwellend hinter Blättern lauschen, harrt ein Liebender seiner Freundin in einem Garten, den wir uns nicht etwa, durch den ersten Vers („Hör' ich das Pförtchen nicht gehen") verleitet, als ein ländlich einfaches Gärtchen zu denken haben; die Pappeln, der Silberteich mit seinem Schwan, der Springbrunnen, die Bildsäule vor der dunkeln Taxuswand, — auch das seidne Gewand der Geliebten deuten genugsam darauf hin, daß hier, wie Hoffmeister sagt, „die Liebe in höhere Kreise der Gesellschaft gelegt ist, in welche die dramatischen Arbeiten den Gedankengang des Dichters geführt hatten." Bei jedem Geräusch, das der Abendhauch, der durch die Pappeln streicht, oder ein aus dem Busch auffahrender Vogel, oder der Schwan, wenn er durch den Silberteich daherrauscht, oder eine herabfallende reife Frucht verursacht, glaubt er die Geliebte sich nähern zu hören; selbst sein sehnsüchtiges Auge führt ihn irre, daß er die

an der Taxuswand flimmernde Bildsäule für ihr Gewand hält. Diese frohen flüchtigen Täuschungen spricht er jedesmal im lebendigen daktylischen Maße, die gleichfolgende Enttäuschung in traurig sinkenden Trochäen aus, worauf dann immer in den zärtlich schmachtenden ottave rime der Eindruck der umgebenden Natur mit den Gefühlen der Sehnsucht und Liebe zusammenschmilzt. Dieser Wechsel des Metrums geht mit dem Auf- und Abwogen der Empfindung bis zum Schlusse des Gedichtes durch; nur daß zuletzt das Erscheinen der „Stunde des Glücks“ natürlich nicht wieder durch ein daktylisches nnd trochäisches Verspaar, sondern durch vier anapästische Verse ausgedrückt ist.

Der Schluß bewährt, daß der von Vischer aufgestellten Regel, das lyrische Gedicht solle mit einer Beruhigung des Gefühls enden, wenn auch durchaus nicht eine allgemeine Gültigkeit, doch eine Berechtigung für gewisse Fälle zuerkannt werden könne. Nur darf der Ausdruck Beruhigung nicht mißverstanden werden. Nicht etwa ein Ermatten der Empfindung soll den Schluß des Gedichtes herbeiführen (wie in Goethes Sturmlied), vielmehr soll das Gefühl bis zu Ende rege bleiben, ja in der Regel sich steigern; aber es soll entweder durch Ausscheidung gewisser streitenden Elemente ein harmonisches Ausklingen, eine Befriedigung oder durch Aufnahme eines neuen Gefühlselements ein wohlthuender Einklang erzielt werden. Ersteres findet in unserem Gedichte statt. Sehnsüchtiges Harren und Hoffen, also die Vorstellung und das Erwünschen eines nahen Glücks, aber vermischt noch mit Zweifel und Bangen, ist die Grundstimmnng desselben; die Ausscheidung der Ungewißheit und Besorgnis führt den Abschluß herbei, der uns mit dem reinen, ungemischten Gefühl des Glücks entläßt.

Str. 1 (V. 1—12). Unser Gedicht zeichnet sich nicht bloß durch absoluten Wohlklang, sondern stellenweise auch durch höchst wirksame relative Sprachschönheit, durch malerische Wortklänge aus. Dies zeigt sich schon an den vier einleitenden Versen. Man achte nur auf die Bezeichnungskraft in den Lauten des zweiten (nicht, Riegel, geklirrt), so wie auf die W-Alliteration im dritten. Die Stanze (V. 5—12) ist ungemein wohlklingend. Welch' eine liebliche Musik in dem schönen Wechsel der Vokale der Arsissilben! In V. 8 und 9 wirken eben so sehr die milden Konsonanten, zumal das vorherrschende L (holder, heimlich, all, Schmeichellüfte) und die W-Alliteration (werdet wach). Leichte Flecken, die man noch wegwünschen möchte, sind der Hiatus „Anmutstrahlende empfangen“ und die dem

Gegenstande nicht entsprechenden schroffen Konsonanten im Schlußverse (zarte Fuß zum Sitz). Dann mache ich noch gleich beim Anfange des Gedichtes auf die Kunst aufmerksam, womit die beschreibenden Elemente in das Ganze verflochten sind. Das Lokal, die Umgebung, die Zeit sind durch manche specielle Züge geschildert, aber diese sind mit dem Ausdruck der Gefühle so innig verschmolzen, daß man die Absicht des Schilderns nirgend ahnt. Die Figur der Apostrophe, nach welcher die ganze erste Stanze angelegt ist, entspricht dem Gefühl der Liebe, die auch das Leblose gern beseelt, damit es an ihrem Gefühl Teil nehme. In der Anrede an die Zweige, die er bittet, ihn mit holder Nacht heimlich zu umfangen, spricht sich derselbe Wunsch aus, der sich in der folgenden Strophe in der Apostrophe an die Nacht wiederholt, die er auffordert, ihn mit geheimnisvollen Zweigen zu umspinnen. Vgl. auch im Geheimnis die Schlußverse:

O schlinge dich, du sanfte Quelle,
Ein breiter Strom, um uns herum,
Und drohend mit empörter Welle
Verteidige dies Heiligtum!

Str. 2. Auch hier fühlt man gleich in den einleitenden Versen das Malerische in den Wörtern Stille, schlüpft, raschelnd, scheuchte, Schrecken, Busch (worin besonders das Sch wirksam ist). Vielleicht dürfte das Erschrecken und Auffahren des Vogels aus dem Busch als ein Zug erscheinen, der die musikalische Wirkung des Ganzen ein wenig stört. Allerdings stimmt das nächstfolgende Motiv der Täuschung, das Rauschen des Schwans durch den Silberteich, mehr in das Gefühl des abendlichen Friedens ein; doch wäre es wohl Überempfindlichkeit, darum jenes Motiv tadeln zu wollen, da das Emporhuschen des Vogels, der durch eine fallende Frucht oder sonst eine imaginäre Gefahr aufgeschreckt wird, ein zu leises und flüchtiges Phänomen ist, um den Eindruck der Abendruhe zu verdunkeln, ja ihn wohl eher noch durch einen kleinen Kontrast erhöht. Im ersten Vers der Stanze deucht mir der kurze elliptische Imperativ „Hervor!“, an die stille, holde Nacht gerichtet, nicht sanft genug; das in Liebe und Milde aufgelöste Gemüt äußert sich in freundlicher Bitte. „Geistig“ heißt die Nacht, weil sie den Geist auf seine eigene Thätigkeit verweist, indem sie ihm die Körperwelt umher verschleiert, und weil sie sogar in dem, was sie den Blicken enthüllt, im gestirnten Himmel mehr Stoff für Geist und Phantasie,

als für das leibliche Auge bietet. „Den purpurroten Flor" des Abendrots könnte man wohl mit mehr Recht dem scheidenden Tage, als der heraufziehenden Nacht beilegen. Der Vers „Der Liebe Wonne flieht des Lauschers Ohr" ist in den beiden Schlußstrophen des Geheimnisses weiter ausgeführt, und was hier vom Liebesglück insbesondere gesagt wird, dort auf das Glück überhaupt ausgedehnt. Wenn es dann im nächstfolgenden Verse heißt, daß die Liebe den Strahl des Tages fliehe, so läßt dagegen in der Braut von Messina unser Dichter den Don Manuel sagen:

> Nur der allsehnde Äther über uns
> War des verschwiegnen Glücks vertrauter Zeuge.

Str. 3. Bei schärferer Aufmerksamkeit gewahrt man auch hier in den einleitenden Versen die Wirkung einer Alliteration (Rief es, ferne, flüsternden). Die ottave rime können als ein Musterbeispiel echter musikalischer Naturmalerei gelten; kein beschreibender Zug, welcher nicht mit der Gemütsstimmung desjenigen, durch dessen Auge wir die Umgebung schauen, im schönsten Einklang stände, so daß sich die Anschauung des Äußern fast ganz in Empfindung des beseelenden Innern auflöst. Dazu gesellt sich die lieblichste äußere Musik der Wortklänge, stellenweise auch eine sehr charakteristische Klangmalerei (z. B. in der Allitteration Westes, Wesen, Wonne, winkt).

Str. 4. Wie der echte Dichter meistens durch ein Mittel mehrere Zwecke zu erreichen sucht, so hat auch Schiller, indem er sich nach Erscheinungen umsah, die eine Täuschung des harrenden Liebenden glücklich motivieren könnten, zugleich darauf geachtet, daß diese Motive die musikalische Wirkung des Ganzen erhöhten oder wenigstens einen wünschenswerten beschreibenden Zug hergäben. Hier mahnt nun in den einleitenden Versen, wenn gleich nur leise, die Frucht, die „von der eignen Fülle schwer" herabfiel, wie in der vorhergehenden Strophe die „üppig schwellende Traube und Pfirs'che", zugleich an das volle Glück, an die reife Zeit des Genusses. Was den Inhalt der Stanze betrifft, so hatte Schiller schon einige Jahre, bevor sie entstand, in der „zerstreuten Betrachtungen über verschiedene ästhetische Gegenstände", folgende Skizze einer vom Abendrot verklärten Landschaft entworfen, die in mehrern Zügen an die vorliegende erinnert: „Nichts ist reizender, als eine schöne Landschaft in der Abendröte. Die reiche Mannigfaltigkeit und der milde Umriß der

Gestalten, das unendlich wechselnde Spiel des Lichtes, der leichte Flor, der die fernen Objekte umkleidet, alles wirkt zusammen, unsere Sinne zu ergötzen. Das sanfte Geräusch eines Wasserfalls, das Schlagen der Nachtigall, eine angenehme Musik soll dazu kommen, unser Vergnügen zu vermehren. Wir sind aufgelöst in süße Empfindungen von Ruhe, und indem unsere Sinne von der Harmonie der Farben, Gestalten und Töne auf das angenehmste berührt werden, ergötzt sich das Gemüt an einem leichten und geistreichen Ideengang und das Herz an einem Strom von Gefühlen." Im ersten Vers der Stanze deutet die Sonne, „des Tages Flammenauge", das jetzt in süßem Tode bricht, zugleich sinnbildlich auf die feurigen Weltbestrebungen, die am Tage das Herz aufregen, sich nun aber ganz in Gefühl und Liebe auflösen; so wie die Nachtblumen in den beiden nächsten Versen, die sich jetzt erst zu erschließen wagen, zugleich ein Symbol der tiefsten Gefühle sind, die am Tage schüchtern, im holden Dämmerlicht sich kühner äußern. „Die Welt zerschmilzt u. s. w."; indem mit zunehmender Dunkelheit die Konturen der Gegenstände undeutlicher werden und ineinander verfließen, erscheint, was sich am Tage dem Blick gesondert darstellte, als große zusammenhängende Massen, die, weil sie das Auge nicht mehr durch Einzelnheiten hin und her ziehen, den Charakter der Ruhe tragen. Die beiden Schlußverse sind wohl etwas zu tautologisch. „Der Gürtel" ist das Symbol der Scheu, der Schüchternheit.

Str. 5. Wohlüberlegend hat der Dichter, so lange noch des Tages Flammenauge nicht gebrochen war, die Selbsttäuschungen des Erwartenden nur durch Gehörgegenstände motiviert; jetzt, im holden Dämmerlicht, läßt er das Auge ihn hintergehen. Bei „der Säule Flimmern" (V. 3) ist an eine Bildsäule zu denken, wie Schiller jenes Wort auch in den Idealen (Str. 4 der ältern Fassung) gebraucht:

> So schlangen meiner Liebe Knoten
> Sich um die Säule der Natur.

„Glänzt's nicht" (V. 2) ist etwas hart. Bemerkenswert ist die Weglassung des Artikels bei „seidnes Gewand"; sie ist zu billigen, da wir es hier nicht mit der bestimmt begrenzten Vorstellung eines Gewandes (Kleidungsstückes) zu thun haben, sondern das Wort in seinem ursprünglichen Sinne als das zur Bekleidung (Umwindung) dienende Gewebe (involucrum) zu fassen ist. In den

ottave rime dieser Strophe spricht sich die Sehnsucht des Liebenden ungeduldiger und dringender aus, so wie denn überhaupt eine fortwährende Steigerung des Gefühls und der Phantasiethätigkeit in den einzelnen Stanzen nicht zu verkennen ist. In der ersten ist der Geist des Erwartenden der nächsten Umgebung zugewandt, die er zum würdigen „Sitz der Liebe" bereitet sehen möchte; in der zweiten verweilt seine Phantasie schon inniger bei der Vorstellung des Liebesglücks, daher die Bitte an die Nacht, ihre Wonne vor der Welt zu verbergen; in der dritten zieht sein Herz aus allem, was er um sich erblickt, Nahrung seiner Gefühle; in der vierten öffnet es sich kühner gleich dem Kelche der Nachtblumen; in der fünften endlich, wo die Umgebung, in nächtliches Dunkel versunken, seinen Liebesträumen keine Nahrung mehr bietet, will er sich nicht länger mit dem „Schattenglück", das ihm seine Phantasiebilder geben, begnügen und fleht dringend um die Nähe der Lebenden. Daß er dies Flehen an sein eigenes „sehnendes Herz" richtet, kann nur eine zu kalte Kritik tadeln, so wie auch, daß er nur den Schatten von ihres Mantels Saum fühlen möchte. Der Schlußvers der Stanze scheint von Hoffmeister ganz irrig gefaßt zu sein. „Die süßen, inbrünstigen Liebesträume," sagt er, „haben dem Bewußtsein des Verlangenden endlich die Außenwelt weggespült. Er entschlummert — und in das Leben tritt der hohle Traum." Ich halte diesen Traum für gleichbedeutend mit jenen zwar süßen, aber wesenlosen Bildern, mit jenem Schattenglück, das seiner liebeglühenden Brust nicht Labung genug bietet; dieser Traum, meint er, wird zum Leben, sobald er nur die Hand der Geliebten, ja nur den Saum ihres Mantels fühlt.

Das Aufwecken in den vier anapästischen Schlußversen ist demnach nur ein Verscheuchen eben jener Träume, denen er noch immer nachhing, während die Geliebte herbeischlich, — und zwar — „ungesehen", was ein sehr unpassender Zusatz sein würde, wenn der Schlußvers der letzten Stanze auf ein wirkliches Einschlummern zu deuten wäre.

Schließlich noch die Bemerkung, daß eine Scene in der Braut von Messina eine ähnliche Situation, wie die unsers Gedichtes, behandelt. Wie hier der Liebende in einer Laube, so harrt dort Beatrice in einem Garten; auch sie glaubt beim Auftreten die Annäherung des Geliebten vernommen zu haben, muß sich aber gleich sagen:

Er ist es nicht — es war der Winde Spiel,
Die durch der Pinie Wipfel sausend streichen.

Auch eine spätere Täuschung erinnert an unser Gedicht:

Horch! der lieben Stimme Schall!
— Nein, es war der Wiederhall
Und des Meeres dumpfes Brausen,
Das sich an den Ufern bricht.

In anderen Zügen kontrastieren beide Situationen. Auf dem Herzen der harrenden Königstochter lastet ein grausiges Ahnen, während in unserm Gedicht der Erwartende sich in lieblichen Bildern und süßem Gefühl wiegt; dort sieht Beatrice mit Schrecken die Sonne tiefer und tiefer sinken, hier fleht der Liebende sie an, ihre Fackel bald zu löschen. Daß die Erwartung nicht als ein Nachstück jenes Monologs der Beatrice angesehen werden könne, wie Hoffmeister für möglich hält, geht aus der Vergleichung der Entstehungszeit beider hervor.

3. Die Worte des Wahns.

In Betreff der Strophenform verweisen wir auf das, was unter dem Jahre 1797 über das Versmaß der Gruppe der didaktischen Gedichte gesagt worden.

Str. 1. Auch hier werden uns wieder „drei Worte" genannt, „bedeutungsschwer", aber nicht inhaltsschwer, wie die Worte des Glaubens; wohl sind sie von hoher Bedeutung für unser Lebensglück und verdienen, daß man sich über sie verständigt; aber sie sind ein leerer Schall, denen nichts Wirkliches entspricht, sind wesenlose Schatten, nach denen man vergebens greift. — Schade, daß gleich die Anfangsstrophe durch mangelhafte Reime (Besten, trösten; Frucht, sucht) entstellt ist.

Str. 2. Der erste Wahn ist der Glaube, daß dereinst die Zeit komme, wo das Rechte und Gute siegreich in der Welt herrschen werde. In der Abhandlung über das Erhabene sagt Schiller: „Es ist ein Kennzeichen guter und schöner, aber jederzeit schwacher Seelen, immer ungeduldig auf die Existenz ihrer moralischen Ideale zu dringen und von den Hindernissen derselben schmerzlich berührt zu werden. Solche Menschen setzen sich in eine traurige Abhängigkeit von dem Zufall u. s. w." Wenn es nun unser Glück gefährdet, immer und überall die Realisierung unserer sittlichen Ideale durch-

führen zu wollen, so sollen wir uns darum doch nicht von unsern Idealen lossagen, im Gegenteil sie in unserm Herzen recht hegen und pflegen; wir sollen, um mit Hoffmeister zu sprechen, „das böse Princip vorerst in dem idealischen Reich der innern Gesinnung vernichten,“ wie Herkules den Riesen Antäus nur dadurch bändigte, daß er ihn von der Erde, die ihm stets neue Kräfte gab, emporhob und ihn schwebend in der Luft erwürgte.

Str. 3. Der zweite Wahn ist der Gedanke, daß man durch Tugend und Verdienst sich das Glück erzwingen könne. Denselben Gedanken spricht der Dichter im Gedicht Das Glück aus. Wenn er sich dort mit weniger Verachtung über das Glück äußert, so liegt der Grund darin, daß in jenem Gedicht der Begriff des Glücks anders gefaßt ist. Dort sind die edelsten und höchsten Gaben des Glücks, insbesondere Genialität gemeint, hier die äußern Glücksgüter: Reichtum, Ansehen, Macht und Einfluß in weltlichen Dingen. Diese fallen gar oft den Schlechten, den Listigen, Gewissen- und Gefühllosen zu, während jene zwar auch von den Himmlischen nicht nach Verdienst, sondern mit Willkür, aber vorzugsweise den einfach-kindlichen Gemütern zugeteilt werden. Wenn es dann weiter heißt, daß der Gute „ein unvergänglich Haus“ sucht, so muß der mit Schillers Denkweise wenig vertraut sein, der diesen Ausdruck auf ein Leben jenseits des Grabes bezieht; es ist, wie in Str. 2, V. 5, das Reich der Ideale, das Schiller im Gedicht Das Ideal und das Leben mit dem Reich der Wirklichkeit in Gegensatz stellt.

Str. 4. Der dritte Wahn ist der Gedanke, daß der Mensch jemals die volle Wahrheit schauen werde. Die absolute Wahrheit faßt nur „der Gedanke, der hoch über der Zeit und dem Raume webt“; der menschlichen Verstandeskraft sind gewisse Schranken gesetzt, über die sie niemals hinaus kann. Und selbst das, was wir von der Wahrheit begreifen und lebendig empfinden, vermögen wir nicht einmal rein und voll auszusprechen. Die allgemeinen Zeichen der Sprache sind nicht imstande, jede leise Nüance des Gedankens auszuprägen; der Formel Gefäß bindet nicht den flüchtigen Geist (Genius, V. 8). — In syntaktischer Beziehung sind die drei Anfangssätze der Strophen 2—4 bemerkenswert. Sie schließen sich alle an den vorletzten Vers der Str. 1, und dadurch erhält die Hauptmasse des Gedichtes eine gewisse geschlossene Rundung und bildet ein zusammenhängendes Ganze, innerhalb dessen jedoch die eingeschobenen Hauptsätze sich mit poetischer Freiheit bewegen.

Str. 5. Wenn wir uns nun dem täuschenden Glauben an jene Trugbilder entreißen sollen, so dürfen wir darum doch nicht den Glauben an das Rechte, Gute und Wahre wegwerfen. Draußen im Leben, in der Wirklichkeit ist es nicht in voller Reinheit zu finden, mit den Sinnen ist es nicht wahrzunehmen; um es zu schauen, mußt du „in des Herzens heilig stille Räume fliehen aus des Lebens Drang" (Antritt des neuen Jahrhunderts); in seinem Innern trägt jeder ein Reich des Ideals, und hier „in der schamhaften Stille des Gemütes" kann er das Gute, Wahre und Schöne erziehen; denn, wie Das Ideal und das Leben uns lehrt:

Jugendlich, von allen Erdenmalen
Frei, in der Vollendung Strahlen
Schwebet hier der Menschheit Götterbild.

Zu V. 3 vergleicht Voxberger 1. Kor. 2, 9: „Das kein Auge gesehen hat, und kein Ohr gehöret hat."

Im Taschenbuch für Damen auf das J. 1801, worin das Gedicht erschien, beginnt Str. 4, V. 1: „So lang er wähnt, daß u. s. w.", und in Str. 4, V. 6 steht „Der Freie" (statt Der freie).

4. Nänie.

Das Thema dieses elegischen Gedichtes, worin sich eine oft wiederkehrende Gemütsstimmung unseres Dichters lebhaft ausspricht, ist gleich durch die Anfangsworte bezeichnet: „Auch das Schöne muß sterben!" (vergl. in Wallensteins Tod IV, 12 Theklas Wort: „Das ist das Los des Schönen auf der Erde!"). Die gegen Ende angedeutete Verherrlichung des hingeschwundenen Schönen durch Klagelieder giebt der schmerzlich aufgeregten Empfindung eine tröstlichere Richtung und gewährt einen milden, beschwichtigenden Abschluß. Das Metrum ist das der alten klassischen Elegie, so wie auch die stoffliche Ausführung der Hauptidee und das ganze Kostüm altertümlich gehalten sind. „Nänie" (Naenia oder Nenia) bezeichnet ein Lied bei Leichenzügen.

In V. 1 bezieht sich der Relativsatz „Das Menschen und Götter bezwinget" auf das nachfolgende es (V. 2); vgl. den Schlußvers des Gedichtes Der Tanz: „Das du im Spiele doch ehrst, fliehst du im Handeln, das Maß. — V. 2. Der „stygische Zeus" ist Pluto, bei Homer (Il. IX, 457) Ζεὺς καταχθόνιος, bei

Vergil (Än. XI, 638) Juppiter Stygius. — V. 3. „Die Liebe“ d. h. das Flehen der Liebe, die im Gesang ausgesprochene Bitte des liebenden Orpheus. Durch sie ließ sich Pluto, „der Schattenbeherrscher“, erweichen, des Orpheus Gattin Eurydice aus der Unterwelt zu entlassen, unter der Bedingung jedoch, daß Orpheus nach der ihm Folgenden nicht umsehe. Schon nahe der Oberwelt, sah Orpheus, von Sehnsucht überwältigt, sich nach ihr um, und sogleich war „wie ein Traum zerronnen, was ihm sein Lied gewonnen“ (Schlegels Arion). Vergleiche Vergils Georg IV, 454 ff. und Ovids Metam. X im Anfange. — V. 5. „Dem schönen Knaben,“ Adonis, den Aphrodite (Venus) liebe. Eine treffliche Darstellung ihrer Trauer um ihn, als er auf der Jagd von einem Eber tödlich verwundet worden war, ist Bions erstes Eidyllion. — V. 7. „Den göttlichen Held“ (statt Helden, wie im Kampf mit dem Drachen Str. 16 „den Fels“ statt Felsen), Achilleus, der auch bei Homer der göttliche genannt wird. „Die unsterbliche Mutter“, Thetis, eine der fünfzig Nereiden, Tochter des Meergottes Nereus (V. 9). — V. 8. Das „skäische Thor“, das abendwärts gelegene Thor von Troja. Die Sage, worauf Schillers Kassandra ruht, daß Achill bei der Hochzeit mit Priamus Tochter Polyxena von Paris mit einem Pfeil tödlich verwundet worden, ist spätern Ursprungs. Hier folgt Schiller der Homerischen Sage, wonach Achill kämpfend vor Troja fiel. — V. 9 ff. Die Leichenfeier des Achilleus beschreibt im letzten Buch der Odyssee Agamemnons Schatten im Gespräch mit Achills Schatten. Wir entnehmen daraus zur Vergleichung:

V. 47. Auch die Mutter entstieg mit den Meergöttinnen der Salzflut,
Als sie vernommen die That, und Geschrei umscholl die Gewässer
Überlaut, daß vor Schrecken erzitterten alle Achaier . . .
V. 58. Um dich standen die Nymphen, erzeugt vom alternden Meergreis,
Die, aufjammernd vor Gram, in ambrosische Kleider dich hüllten.
Alle neun auch die Musen, mit holdem Ton sich erwidernd,
Klageten; sieh, und keinen erblickte man aller Achaier
Thränenlos; so rührten der Göttinnen helle Gesänge.
Siebzehn Tage zugleich und siebzehn Nächt' aufeinander
Weineten wir, die Unsterblichen dort und die sterblichen Menschen.

Das Jahr 1800.

Schillers Musenalmanach war eingegangen, und so fehlte denn auch dieses äußere Band, das ihn bisher noch an der lyrischen Poesie festgehalten hatte. Unterdessen waren seine dramatischen Pläne immer mehr ins große und breite gewachsen. In Gemeinschaft mit Goethe wollte er ein Repertorium für das deutsche Theater, teils durch Produktion eigener Werke, teils durch Übertragung und Bearbeitung bedeutender Dramen des Aus- und Inlandes schaffen. In diesem Sinne hatte Goethe bereits den Mahomet von Voltaire übersetzt, und er selbst beschäftigte sich in den ersten Monaten des Jahres 1800 mit der Übersetzung von Shakespeares Macbeth. Und kaum war diese beendigt, so ging die eigene dramatische Produktion weiter. Nachdem er den fünften Akt der Maria Stuart in Ettersburg vom 16. Mai bis zum 9. Juni glücklich vollendet hatte, begann er am 1. Juli mit gesteigertem Eifer seine Jungfrau von Orleans. So würde sein Geist vielleicht von der lyrischen Poesie ganz und gar abgelenkt worden sein, wenn er nicht eine Redaktion und Sammlung seiner kleinern Gedichte zu besorgen gehabt hätte, die ihn bis gegen Ende August beschäftigte. Wie hiernach zu erwarten war, fiel die Ausbeute des Jahres 1800 an neuen kleinern Gedichten sehr dürftig aus. Außer dem Gedicht An Goethe, das sich eigentlich ganz an die dramatischen Bemühungen der beiden Dichter anschließt, lieferte er zwei kleinere: Die Antiken zu Paris und Die deutsche Muse, deren letzteres ebenfalls in dem Gedankenkreise wurzelt, den jene dramatischen Bestrebungen in Bewegung gebracht hatten, ferner drei Epigramme, von denen es zweifelhaft ist, ob ihre Entstehung wirklich in dieses Jahr fällt, und das Stammbuchblatt an Aug. von Goethe, das nicht in die Sammlung aufgenommen ist, dennoch immerhin der Erwähnung wert erscheint.

1. An Goethe,

als er den Mahomet von Voltaire auf die Bühne brachte.

Goethe und Schiller hatten bei ihren Bestrebungen, durch Schaffung eines Repertoriums für das deutsche Theater mittels Produktion eigener Werke und Übertragung und Bearbeitung be-

deutender Dramen des Aus- und Inlandes in dem Theaterpublikum allmählich den Sinn für Edles, Gediegenes und Hohes zu wecken, mit einer mächtigen, von Kotzebue angeführten Gegenpartei zu kämpfen, die in Ermangelung des echten Talents durch das stoffartige Interesse das Publikum für sich zu gewinnen suchte. Es war vorauszusehen, daß diese über die Vorführung der kalten, steifen, prunkenden Tragödien der Franzosen auf deutschen Bühnen ein gewaltiges Geschrei erheben werde. Um nun das Publikum auf den rechten Standpunkt zur Beurteilung dieses Unternehmens zu stellen, dichtete Schiller seinem Freunde und der guten Sache zu Liebe die vorliegenden Stanzen. Sie gehören dem Januar 1800 an, gegen dessen Ende (am 30.) Goethes Übersetzung des Voltaireschen Mahomet auf der Weimarschen Bühne aufgeführt wurde. Schiller interessierte sich lebhaft für diese Übersetzung und bestimmte die Stanzen zu einem Prolog für dieselbe. „Ich habe heute angefangen," schrieb er am 6. Januar an Goethe, „auf den Prolog quaestionis zu denken, und vielleicht schenkt mir der Himmel eine gute Stimmung, das Gedicht heute, wo nicht zu beendigen, doch fürs erste die Anlage dazu zu machen." Am 8. meldete er weiter: „Heute denke ich mich zu Hause zu halten und einen Versuch zu machen, ob ich meine Stanzen fertig bringen kann, damit wir das Publikum mit geladener Flinte beim Mahomet erwarten können." Auch am 9. Morgens war das Gedicht noch nicht ganz fertig, scheint aber im Lauf des Tages zum Abschluß gelangt zu sein. Ob es wirklich als Prolog gesprochen, oder vielleicht aus Rücksicht auf Goethe wegen des in Str. 1 ihm gespendeten Lobes, oder aus Rücksicht auf den für das französische Drama eingenommenen Herzog wegen des scharfen Urteils über dieses Drama (Str. 3, Str. 4, V. 4, Str. 5, V. 3 ff., Str. 10) zurückgehalten worden sei, läßt sich aus Mangel an bestimmten Nachrichten nicht feststellen.

Str. 1. Man braucht sich nicht notwendig, wie neuerdings behauptet worden, die Muse als redend zu denken; in ihrem Munde wurden Ausdrücke wie V. 1 „der uns . . . zurückgeführt," V. 4 „die unsern Genius umschnürt," . 8 „die wir nicht mehr ehren" schlecht passen. Schiller läßt den Sprecher des Prologs die beim Publikum vorausgesetzte Verwunderung darüber ausdrücken, daß Goethe noch einmal der französischen Aftermuse opfere, er, der schon in jugendlichem Alter in seinem Götz von Berlichingen die Ketten der Gottschedisch-französischen Kunsttheorieen siegreich zersprengte (nachdem freilich schon Lessing durch Lehre und Beispiel dem deutschen

Drama den Weg „zur Wahrheit und Natur“ gezeigt), und der dann in Werken, wie Iphigenie und Tasso, die Höhe der reinsten Kunst erstieg.

Str. 2. Wir dienen jetzt „nicht fremden Götzen mehr“, wie in jener Zeit, als Gottsched mit verwässerten Übersetzungen französischer Stücke die deutsche Bühne überschwemmte; wir haben dramatische Originaldichtungen, auf die wir mit Stolz hinweisen können. Während hier in V. 7 und 8 die Griechen und Engländer als unsere Vorbilder bezeichnet werden, heißt es im Epigramm Deutscher Genius:

Ringe, Deutscher, nach römischer Kraft, nach griechischer Schönheit!
Beides gelang dir, doch nie glückte der gallische Sprung.

Hier, wo speciell von dramatischer Kunst die Rede ist, wären die Römer nicht am Platz gewesen.

Str. 3. Nicht in der sklavischen Umgebung, nicht an dem gleißnerisch prunkenden Hofe eines Despoten wie Ludwig XIV. kann edle, echte Kunst erblühen. Ähnlich wie hier in V. 4—8 wird in dem Gedicht Die deutsche Muse von unsrer Kunst gerühmt:

Sie entfaltete die Blume
Nicht am Strahl der Fürstengunst . . .
Rühmend darf's der Deutsche sagen,
Höher darf das Herz ihm schlagen,
Selbst erschuf er sich den Wert.

Str. 4. Daraus schließt der Sprecher, daß Goethe mit der Aufführung des Mahomet nicht die Absicht gehabt haben könne, uns in eine überwundene Zeit zurückzuversetzen, in eine Zeit, wo wir, wie urteilslose Minderjährige, einem aufgedrungenen fremden Geschmack fröhnten. Zu V. 7 f. vgl. Tell IV, 2:

Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit,
Und neues Leben blüht aus den Ruinen.

Str. 5. Die Fesseln der Einheiten des Ortes und der Zeit sind gesprengt (V. 1). Die Dichter sind in der Wahl der Stoffe weniger beschränkt, die Handlung kann umfassender und zusammengesetzter sein (V. 2). Das Poetische wird jetzt weniger in der Sprache, als in der idealisierenden Darstellung der Menschennatur gesucht (V. 3 f.) Die strengen Decenzregeln, welche die feine, durch ihre Wechselwirkung mit der vornehmen Welt entnervte französische Poesie sich aufgelegt hatte, haben keine Geltung mehr; die Leidenschaft darf sich frei und wahr äußern (V. 5—8).

Str. 6. Aber wenn in Wahrheit und Natur das Schöne zu suchen ist, so folgt daraus nicht, daß man die rohe Wirklichkeit, die unverhüllte, unverschönerte Natur auf die Bühne bringen darf. Die dramatische Dichtkunst ist, wie die Poesie überhaupt, eine Kunst des Scheins, die uns nur Ideale vorführt. Das Brettergerüst der Bühne („Thespis Wagen", vgl. die Künstler V. 235) faßt, wie Charons Nachen, nur geistige, des rohen Lebens entkleidete Gestalten (vgl. Klage der Ceres, Str. 3: „Doch nur Schatten nimmt er ein").

Str. 7. Die echte dramatische Dichtkunst will im Zuschauer wahre und wirkliche Rührung erzeugen, aber nicht durch Berückung der Sinne, so daß der Zuschauer die Wirklichkeit vor sich zu sehen glaubt; sie ist aufrichtig, sie kündet nicht etwas wirklich Geschehendes, sondern nur eine Fabel an, und entzückt dennoch durch die der Fabel inwohnende Wahrheit. So heißt es auch im 26. Brief über die ästhetische Erziehung: „Nur so weit er aufrichtig ist, d. h. sich von allem Anspruch auf Realität lossagt, ist der Schein ästhetisch. Sobald er falsch ist und Realität heuchelt, ist er nichts als ein niedriges Werkzeug zu materiellen Zwecken."

Str. 8 charakterisiert in V. 1—4 die falsche Richtung, die jüngst das Drama eingeschlagen; eine schrankenlose, sich an keine Gesetze bindende Phantasie will dieselbe Willkür und Verwirrung in die Bühnenwelt einführen, die sie in dem wirklichen Leben hervorgerufen hat. Nur die französischen Dramatiker hielten noch streng an Kunstgesetz und Regel fest.

Str. 9. Nähere Charakteristik des französischen Dramas, seiner gehobenen Sprache, seiner harmonischen Gliederung, seines einheitlichen Baues, seines edeln, gemessenen Ganges, der wie der Tanz durch feste Gesetze geregelt wird.

Str. 10 hebt als Gipfelpunkt des Prologs das eigentliche Motiv der Aufführung des Mahomet hervor. Französisches Schauspiel und französische Bühne sollen uns nur Führer zum Bessern, nicht Muster für Produktion und Darstellung werden; dazu fehlt es ihnen zu sehr an frischem Leben, schöner Einfalt und innerer Wahrheit. Sie sollen uns das deutsche Drama und die deutsche Bühne von dem jüngst eingedrungenen Unwesen befreien helfen. — Ob es aber ein geeignetes Mittel war, das Publikum für das Bessere zu gewinnen, wenn man ihm das Bessere in seiner Entartung zeigte, läßt sich bezweifeln. In der That fehlte es auch nicht an zahlreichen und lebhaften Angriffen auf das Stück. So schrieb Herders Gattin

gleich am Tage nach der Aufführung an Knebel: „Gestern waren wir im Mahomet. Nachdem man im Anfange an der Neuheit der Vorstellung (es war Anstand, Haltung in Bewegung und Sprache) ein Wohlgefallen hatte, und der Zauber von Goethes Sprache und Rhythmus das Ohr ergötzte, so wurde man durch den Inhalt von Scene zu Scene empört. Eine solche Versündigung gegen die Historie (er machte den Mahomet zum groben platten Betrüger, Mörder und Wollüstling) und gegen die Menschheit habe ich Goethe nie zugetraut . . . Was sollen uns die alten Farcen von Jesuiterei, uns Protestanten! . . . Ach und die Ziererei der Kunst, uns Deutsche mit dem französischen Kothurn zu beschenken, weil es der Herr von Haaren durch den Herzog so bestellt hat! u. s. w." Wir dürfen unbedenklich diesen leidenschaftlichen Ausbruch als den Nachhall von Herders eigenen Äußerungen betrachten, der schon seit längerer Zeit mit Abgunst die Geistesschöpfungen betrachtete, die aus Schillers und Goethes Freundschaft erblühten.

2. Die deutsche Muse.

Indem der oben erwähnte Plan, ein würdiges Repertorium für das deutsche Theater zu schaffen, unsern Dichter eine Umschau auf dem Gebiete der ausländischen wie der einheimischen Poesie halten ließ, mußte sich ihm die Bemerkung aufdrängen, daß die deutsche Poesie, im Vergleich mit der Dichtkunst fremder Nationen, ganz vorzugsweise ihren Wert sich selbst verdanke. So schrieb er, ohne eine Mißdeutung seitens seines großsinnigen Gönners Karl August zu besorgen, voll deutschen Selbstgefühls die vorliegenden Strophen. Der römische Kaiser August (Str. 1, V. 1) und die Familie der Mediceer zu Florenz (V. 2) sind als Beförderer der Künste und Wissenschaften berühmt. Eben so bekannt ist, daß Friedrich der Große sich von der deutschen Litteratur ab- und der französischen zuwandte (Str. 2, V. 1—3). In der Schlußstrophe erhebt sich der Ausdruck des stolzen Selbstgefühls zu hohem lyrischen Schwunge. Ähnliche Töne klingen in dem derselben Zeit angehörigen Gedicht An Goethe an:

Von keinem Ludwig wird es (das Edle der Kunst) ausgesät,
Aus eigner Fülle muß es sich entfalten,
Es borget nicht von ird'scher Majestät u. s. w.

Das Schlußwort des Gedichtes „Zwang“ ist, streng genommen, eben so unrichtig gebraucht, als „Zaum“ in jenem ausgeschiedenen Verse des Spaziergangs:

Und der freche Gelust spottet der Nemesis Zaum.

Spotten regiert den Genetiv; freilich ließ sich der Casus an dem Worte Zwang nicht bezeichnen, weil ein abhängiger Genetiv vorangeht; aber das entschuldigt den Dichter nicht, sondern zeigt nur, daß die Konstruktion hier nicht anwendbar war.

3. Die Antiken in Paris.

Dieses Gedicht, der metrischen Form nach ein Pendant zu dem vorigen, ist dem Grundgedanken nach verwandt mit dem Distichon: Die Antike an den nordischen Wanderer und hing mit dem Interesse für bildende Kunst, welches Goethe auf einige Zeit in Schiller weckte, und mit des letztern Teilnahme an Goethes Propyläen zusammen. Es ist ein Zornwort gegen die siegreichen französischen Republikaner, welche damals, nicht sowohl aus Liebe zur Kunst als aus Nationaleitelkeit, Kunstschätze aus allen besiegten Ländern, besonders aus Italien wegschleppten, um sie zu Paris in prächtigen Museen aufzustellen. Schon früher, den 23. Januar 1798, schrieb Schiller an Goethe: „Böttiger, höre ich, wollte über den Vandalismus der Franzosen bei Gelegenheit der so schlecht transportierten Kunstwerke einen Aufsatz schreiben. Ich wünschte, er thäte es und sammelte alle dahin einschlagenden Züge von Roheit und Leichtsinnigkeit. Ermuntern Sie ihn doch und verschaffen mir alsdann den Aufsatz für die Horen.“ Goethe schickte den Aufsatz, der aber, wie er vermutet hatte, „erst nach dem seligen Hintritt der drei geliebten Nymphen“ eintraf. Auch hatte Schiller schon in seinem Musenalmanach für 1798 ein verwandtes Gedicht von A. W. Schlegel Die entführten Götter aufgenommen. Möglich also, daß die erste Conception unseres Gedichtes noch vor 1800 fällt. Veröffentlicht wurde es zuerst in Beckers Taschenbuch (Erholungen) für 1803, wo es die Überschrift Die Antiken in Paris und folgende Varianten hat: „führen an der Seine Strand“ (Str. 1, V. 3) und „Musäen“ (Str. 1, V. 4).

Zu Str. 2, V. 1 „Ewig werden sie ihm schweigen“ vgl. das Epigramm an Mayer in Italien: „Tausend andern ver-

stummt u. s. w.". Str. 2, V. 2. Sie werden „nie von den Gestellen steigen u. s. w." heißt: sie werden eine tote, unfruchtbare Zierde bleiben, nie von den Franzosen lebendig empfunden werden, nie ihre Künstler zu ähnlichen edlen Produktionen begeistern. In den drei Schlußversen, dem eigentlich didaktischen Teil des Stückes, ist ein ganz ähnlicher Gedanke wie in dem Gedicht Die Antike an den nordischen Wanderer ausgesprochen.

4. Die drei Alter der Natur.

Dies Epigramm erschien wie die beiden folgenden erst 1800. Es ist wohl denkbar, daß Schiller in diesem Jahre durch die Revision der Epigramme (behufs Aufnahme in den ersten Band der Gedichtsammlung) sich angeregt fand, ein paar neue hinzuzudichten. Doch wäre es auch möglich, daß das Distichon ein Überbleibsel aus dem Epigrammenjahr war, welches sich bei der damaligen Gruppierung nicht leicht hatte einfügen lassen. — „Die Fabel" (V. 1), die Mythen der Griechen hauchten, wie die Götter Griechenlands rühmen, der Natur Seele und Leben ein; die mathematische Betrachtung der Natur, wie die Neuzeit sie entwickelt hat, führt die ganze Thätigkeit derselben auf blinde, seelenlose Kräfte zurück; ob aber der Pentameter auf Schillers eigene symbolisch-ästhetische Weltansicht (Hoffmeister, Schillers Leben III, 157 ff., IV, 49 ff.) hindeute, möchte ich bezweifeln. Sollten nicht vielmehr die ersten Anfänge der später von Schelling u. a. weiter entwickelten Naturphilosophie, der Schiller eben so wenig als Goethe abhold war, gemeint sein?

5. Die Tonkunst.

Es ist dies das einzige Epigramm, worin Schiller eine andere Kunst, als die seinige, erhebt. Das einzige Objekt der Tonkunst ist die Form der Empfindung; ihrem Inhalt nach sind Empfindungen nicht darstellbar. Schiller erörtert dies in der Recension der Matthissonschen Gedichte: „Nun besteht aber der ganze Effekt der Musik darin, die innern Bewegungen des Gemütes durch analoge äußere zu begleiten und zu versinnlichen u. s. w." Ist es hiernach nun wahr, daß die Tonkunst allein die Seele ausspricht? Ist nicht auch beim Dichter und beim bildenden Künstler Stimmung des Gemüts zu einer gewissen Empfindungsart ihr letzter Zweck? Der Dichter

strebt nach diesem Ziel, indem er mittels der Sprache und der in ihr ausgedrückten Gedanken („Geist") unsre Einbildungskraft in ein reges Spiel zu setzen sucht, der plastische Künstler, indem er die Erscheinungen des Lebens durch äußere Stoffe nachahmend auf unsre Einbildungskraft wirkt. Der Schlußvers kann demnach nur so gefaßt werden: Polyhymnia allein spricht die Seele auf eine indirektere, weniger vermittelte Weise aus, wenn gleich auch sie nur die Form der Empfindung, nicht die Empfindung selbst übermittelt.

6. Der Gürtel.

In der Sammlung ist dies Gedicht hinter den Epigrammen: An den Dichter und Der Meister eingereiht. Hieraus kann man wohl entnehmen, daß im Anschluß an die in jenen Epigrammen gegebenen Lehren hier dem Dichter Züchtigkeit des Stils, Vermeidung allzu üppiger bildlicher Darstellung, bescheidenes Maßhalten empfohlen wird. Der Gürtel Aphrodites wird hier als Symbol der Scham, der Züchtigkeit aufgefaßt.

7. Stammbuchblatt für August von Goethe.

Holder Knabe, Dich liebt das Glück, denn es gab Dir der Güter
Erstes, köstlichstes — Dich rühmend des Vaters zu freun.
Jetzo kennst Du nur des Freundes liebende Seele,
Wenn Du zum Manne gereift, wirst Du die Worte verstehn.
Dann erst kehrst Du zurück mit neuer Liebe Gefühlen
An des Trefflichen Brust, der Dir jetzt Vater nur ist:
Laß ihn leben in Dir, wie er lebt in den ewigen Werken,
Die der Einzige uns blühend unsterblich erschuf.
Und das herzliche Band der Wechselneigung und Treue,
Das die Väter verknüpft, binde die Söhne noch fort.

Weimar, 17. Dez. 1800. F. Schiller.

Diese Distichen schrieb Schiller dem jungen August von Goethe (gest. zu Rom 1830) ins Stammbuch. Die Angaben über die Entstehungszeit derselben schwankten, bis durch Gödeke (B. XI, S. 331) festgestellt wurde, daß das Gedicht dem Jahre 1800 angehört. Derselbe bringt an der genannten Stelle eine Abschrift vom Original, von W. W. v. Goethe aus Schloß Ettersburg den 16. Juni 1859 an den Freiherrn G. v. Cotta für Joachim Mayer mitgeteilt. Das

Gedicht wurde zuerst veröffentlicht in der Abendzeitung, Juli 1825, Nr. 165. Daselbst lautet der letzte Vers:

Das die Söhne verknüpft, binde die Väter noch fort,

ein offenbarer Druckfehler, auf den lange vor Gödekes Mitteilung schon in der zweiten Auflage dieses Kommentars 1856, Tl. II, S. 219, von dem Verfasser desselben hingedeutet worden ist.

Das Jahr 1801.

Schiller setzte in den ersten Monaten des Jahres 1801 mit großem Fleiße seine Arbeiten an der neuen Tragödie, der Jungfrau von Orleans, fort. Nebenbei hatten ihm eine neue verbesserte Ausgabe des Don Karlos und die letzte Durchsicht des Macbeth und der Maria Stuart viel zu schaffen gemacht. Als er sich dieser Arbeiten entledigt hatte, empfand er, wie gewöhnlich nach Vollendung eines bedeutenden Werkes, ein großes Mißbehagen. „Mir ist nun wieder ganz unbehaglich," schrieb er den 27. April an Körner, „ich wünschte wieder in einer neuen Arbeit zu stecken. Es ist nichts, als die Thätigkeit nach einem bestimmten Ziel, was das Leben erträglich macht." Es war jetzt gerade ein günstiger Zeitpunkt für die Ausführung kleinerer Gedichte; aber diese konnten sein Streben nicht ausfüllen; er sehnte sich nach dramatischer Thätigkeit. An Stoffen fehlte es ihm nicht, allein er konnte sich nicht entscheiden. Dazu gehörten die Malteser und der Warbeck, außerdem ein Süjet von eigener Erfindung — ohne Zweifel die Braut von Messina — ferner, außer einigen noch mehr embryonischen Stoffen, eine Komödie. So sehen wir, daß sein Streben und Sehnen sich fortwährend der dramatischen Poesie zuwendet.

Der lyrischen Poesie gönnte er nur in jener Epoche, wo er entscheidungslos zwischen mehrern dramatischen Stoffen schwankte, eine kurze Zeit, und es mußte auch da noch ein äußerer Antrieb hinzukommen, um ihn zur Ausführung einiger kleinern Gedichte zu bestimmen. Bei Cotta erschien seit einigen Jahren ein Damenkalender, von Lafontaine redigiert; für diesen ging der Verleger unsern Dichter um einige Beiträge an und Schiller entschloß sich

um so leichter zu ein paar kleinern lyrischen Arbeiten, da er über die Auswahl unter den größern dramatischen mit sich nicht einig werden konnte. Am 28. Juni schrieb er an Goethe: „Das kalte Wetter vor vierzehn Tagen hat meine Gesundheit angegriffen und dem Fleiß geschadet. Für Cotta habe ich indes doch eine Ballade, Leander und Hero, wirklich zustande gebracht, nebst noch einigen kleinern Gedichten, was ich Ihnen bei Ihrer Zurückkunft vorzutragen hoffe.“ Zu den letztern gehören der Antritt des neuen Jahrhunderts und das Mädchen von Orleans, die beide, wie Hero und Leander, in den Damenkalender aufgenommen wurden. Außerdem ist um eben diese Zeit die Sehnsucht entstanden, die zuerst in Beckers Taschenbuch für 1803 erschien. Endlich knüpfte sich gegen das Ende des Jahres an die Bearbeitung der Turandot noch eine Anzahl kleinerer poetischer Erzeugnisse, die ursprünglich für dieses Drama bestimmt waren, aber später auch in die Gedichtsammlung aufgenommen wurden; es sind die Parabeln und Rätsel. Sie gehören, wie sich unten näher zeigen wird, nur zum Teil dem Jahre 1801 an, werden aber unter diesem Jahre, wo Schiller zu ihrer Produktion angeregt wurde, und ein paar derselben ausführte, am füglichsten betrachtet.

1. Der Antritt des neuen Jahrhunderts.

An ***

Beim herannahenden Schlusse des Jahrhunderts entwarf Schiller mit Goethe, Seckendorf u. a. den Plan, das neue mit einer Reihe von Festlichkeiten in Weimar zu begrüßen. Aber die Zeit war zu ernst und die Stimmung der Gemüter zu geteilt. „Wir haben unsere säkularischen Festlichkeiten,“ berichtete Schiller den 5. Januar an Körner, „nicht ausführen können, weil sich Parteien in der Stadt erheben, und auch der Herzog den Eklat vermeiden wollte. Es ist auch nichts Erfreuliches produziert worden, das ich dir mitteilen könnte. Etwas Poetisches zu machen, war überhaupt mein Wille nicht; es sollte bloß Leben und Bewegung in die Stadt kommen.“ Dies schon läßt nicht vermuten, daß unser Gedicht dem Jahresanfange angehöre. Dazu kommt, daß der Schlußvers der ersten Strophe („Und das neue öffnet sich mit Mord“) auf die Ermordung des Kaisers Paul (23. März 1801) hinzudeuten scheint; überdies wurde das Gedicht erst am 19. Juni 1801 an Cotta für das Damen-

Taschenbuch abgesandt, und dürfte demnach in der ersten Hälfte des Juni entstanden sein. Die Überschrift Der Antritt u. s. w. ist erst später hinzugefügt worden; im Taschenbuch für Damen ist es nur An *** überschrieben. Im Manuskript, das Schiller für eine Prachtausgabe der Gedichte hatte anfertigen lassen, lautet die (von Joach. Meyer adoptierte) Überschrift: Am Antritt des neuen Jahrhunderts. An ***.

Das Thema ist so recht aus der Mitte Schillerscher Lebensanschauung geschöpft: Für echten Frieden, wahre Freiheit, reines Glück, für alles Schöne, Hohe und Edle ist im wirklichen Leben kein Raum; sie blühen nur im Reich des Ideals. Es ist dieselbe Lehre, welche die Worte des Glaubens und die Worte des Wahns aussprechen: Das Schöne, das Wahre,

Es ist nicht draußen, da sucht es der Thor;
Es ist in dir, du bringst es ewig hervor.

Ja, in der unlängst hinzugedichteten Schlußstrophe der Götter Griechenlands behauptet der Dichter sogar, was schön sei, müsse sich dem realen Leben entreißen, um ewige Jugend zu bewahren:

Was unsterblich im Gesang soll leben,
Muß im Leben untergehn.

Kraftvoll und in großartigen Zügen entworfen ist die Schilderung der damaligen bewegten Zeit, überraschend schön der Übergang zum Hauptgedanken in Str. 6. Eine Antithese liegt auch noch diesem Gedichte, wie so vielen frühern zu Grunde, aber es macht, wie Hoffmeister treffend bemerkt, „zu seinem Vorteil nicht den Eindruck eines begriffsmäßig angelegten Kontrastes."

Str. 1. Das achtzehnte Jahrhundert schied wahrlich im Sturm; noch das letzte Jahr desselben (1800) sah das wildeste Kriegsgetümmel, die blutigsten Kämpfe in Italien und Deutschland (Schlachten bei Marengo, Hohenlinden u. a.). Und das neue begann nicht minder stürmisch. Zwischen Östreich und Frankreich war es zwar schon am 25. Dezember 1800 zu einem Waffenstillstand gekommen, dem am 9. Februar 1801 der Friede zu Lüneville folgte; allein England und Frankreich waren noch im Kriege, und überhaupt lebte das Gefühl von der Unsicherheit jedes Friedens damals in aller Bewußtsein.

Str. 2 lautet im Taschenbuch für Damen:

Und die Grenzen aller Länder wanken,
Und die alten Formen stürzen ein;

Nicht das Weltmeer setzt der Kriegswut Schranken,
Nicht der Nilgott und der alte Rhein.

Über den Trümmern eingestürzter Staaten entstanden neue (fränkische, batavische, cisalpinische, ligurische Republiken u. a.); besonders in Deutschland war dadurch, daß das linke Rheinufer an Frankreich abgetreten und im Friedensvertrage festgesetzt war, das Reich solle in seiner Gesamtheit diesen Verlust tragen und die erblichen Fürsten für ihre links-rheinischen Besitzungen entschädigen, den vielfachsten Veränderungen und Austauschungen der Weg geöffnet. Auch jenseits des Weltmeers (V. 3) war England im Krieg mit den holländischen und spanischen Besitzungen in Amerika und Afrika. „Der Nilgott" (V. 4) deutet auf den Kampf der Franzosen und Engländer um Ägypten, welches die letztern 1801 von den Franzosen wieder eroberten und 1802 an die Türkei zurückgaben.

Str. 3—5. Wenn das Gedicht nach unserer Annahme erst gegen die Mitte des Jahres entstand, so schwebte dem Dichter gewiß hier besonders auch der Angriff der Engländer auf Dänemark (Schlacht bei Kopenhagen am 2. April), sowie die stolze Stellung überhaupt vor, die England darauf gegen die nordischen Staaten nahm. Doch war es auch schon früher herrisch genug aufgetreten. So hatte es 1800 Malta weggenommen und behandelte die neutralen Staaten mit empörender Willkür. Str. 4, V. 1 gilt vorzugsweise den Franzosen. Moreau allein, dem nachher der Vorwurf gemacht wurde, den Feind zu sehr geschont zu haben, erhob in Deutschland 44 Millionen Livres, unzähliger Requisitionen für Bekleidung und Ausrüstung seiner Armee nicht zu gedenken; und um zu zeigen, was der Franke auf Recht und Gerechtigkeit halte, sprengten die französischen Heere bei ihrem Abzuge auf das linke Rheinufer vertragswidrig die Festungswerke von Ehrenbreitstein, Castel bei Mainz, Philippsburg, Kehl u. s. w. Str. 4, V. 2 spielt auf den Gallierkönig Brennus an, der im Jahr 389 Rom zerstörte, und bei Ausführung des Vertrags, wornach ihm tausend Pfund Gold gezahlt werden sollte, nicht bloß falsche Gewichte anwandte, sondern auf eine Beschwerde hierüber noch sein Schwert hinzulegte mit dem Ausruf Vae victis!

Str. 6 bildet durch ihren Schlußvers einen raschen und unerwarteten Übergang zum Hauptgedanken. In V. 2 ist „rastlos ungehemmter" (wie auch „heilig stille" in Str. 8, V. 1) ein Beispiel jener bei Schiller so häufigen, und durch ihn in der Dichtersprache üblich gewordenen Verbindung zweier einander beigeordneten

Adjektive. Besonders häufig findet sie sich bei ihm in der Sprache des Dramas; so begegnen uns z. B. allein in der Jungfrau von Orleans: himmelstürmend hunderthänd'ge, ein stolz verdrießlich schwerer Narr, ein finster furchtbares Verhängnis, unglückselig jammervoller Tag, unfreiwillig schwerer Abschied u. v. a. In einigen dieser Ausdrücke spielt freilich das unflektierte Adjektiv in den Begriff des Adverbs hinüber.

Str. 7—9. Was Schiller in unserm Gedicht durch „Paradies, seliges Gebiet, der Freiheit ewig grüner Garten, des Herzens heilig stille Räume, das Reich der Träume" bezeichnet, das nennt er im Gedicht Das Ideal und das Leben „Des Lichtes Fluren, eine Freistatt, die keine Sorge, keiner Thräne Spur entweiht, himmlisches Gefild, Heiligtum, der Schönheit Hügel, der Schönheit stille Schattenlande, die Freiheit der Gedanken, die Regionen, wo die reinen Formen wohnen." So mannigfach wußte unser Dichter selbst das Abstrakte zu bezeichnen.

2. Das Mädchen von Orleans.

Die Überschrift dieses Gedichtes im Taschenbuch für Damen „Voltaires Pucelle und die Jungfrau von Orleans" bezeichnete viel bestimmter den Inhalt, als die jetzige; denn das Gedicht ruht, wie so viele andere von Schiller, auf einem Kontrast, indem es die Jungfrau von Orleans der Voltaireschen Pucelle entgegensetzt. Die gegenwärtige Überschrift scheint aus dem Streben nach Kürze hervorgegangen zu sein; doch mochte der Dichter dabei auch erwägen, daß der angedeutete Gegensatz in dem Gedicht nicht rein durchgeführt ist. Sieht man näher zu, welche Johanna der Voltaireschen Pucelle gegenübergestellt ist, die Schillersche oder die geschichtliche, so zeigt sich, daß der Dichter zwischen beiden Vorstellungen geschwankt, oder beide miteinander verwoben hat. Die beiden ersten Strophen gehen vorherrschend auf die historische Johanna; doch läßt sich der Schlußvers der zweiten nur auf die Schillersche deuten. In der dritten Strophe faßt der Dichter beide zusammen, indem er die durch die Poesie verklärte Jungfrau anredet. Es mag daher auch wohl Schiller in der neuen Überschrift den Ausdruck „Mädchen" gewählt haben, um eben zugleich auf die historische Johanna und die Verunglimpfung ihres Bildes durch Voltaire mit hinzuweisen.

Als Veranlassung zu unserm Gedichte bezeichnet Böttiger im Taschenbuch Minerva für 1812 die spöttische Mißdeutung und hämische Bekrittelung, die Schillers Jungfrau in manchen Kreisen zu Weimar gefunden hatte.

Str. 1 ist besonders gegen Voltaire gerichtet, der in seinem Gedichte La Pucelle d'Orléans die volle Schale seines unsaubern Witzes über diesen Stoff ausgegossen und es dahin gebracht hatte, daß seit 1757, wo jenes Gedicht zuerst veröffentlicht wurde, das einst so arglose Wort pucelle in keinem feinern französischen Zirkel mehr gesprochen werden durfte. Mercier nennt in seinem Vorwort zu Cramers französischer Bearbeitung der Schillerschen Jungfrau jenen poetischen Wechselbalg ein crime antinational und den Verfasser einen poète immoral et calomniateur. Dagegen hat man von Schiller mit Recht gesagt, daß er sich um Jeanne d'Arc fast ein gleiches Verdienst erworben, wie der Papst Calixtus II., der 1456 ihren Prozeß revidieren und sie für unschuldig erklären ließ.

Str. 2, V. 1 f. ist neuerdings unnötig bemängelt worden; die Dichtkunst, welche die reine, unverkünstelte Natur im Menschen aufsucht und darstellt, ist allerdings der Schäferin mit ihrer natürlichen Lebensanschauung nahe verwandt. In der Strophe spricht sich, wie auch in der Schlußstrophe, dem lautgewordenen Spott gegenüber, das hohe Selbstgefühl des Dichters kräftig aus. — „Momus“ (Str. 3, V. 5), der Gott des Spottes.

Im Taschenbuch für Damen lautet:

Str. 1, V. 5. Dem Herzen will er seine Hoheit rauben,
Str. 3, V. 5. Den milden Markt mag u. s. w.

3. Hero und Leander.

Nach Schillers Notizenbuch wurde unsere Ballade am 17. Juni beendigt und mit beiden vorhergehenden Gedichten am 19. an Cotta als Beitrag zum Taschenbuch für Damen abgesandt. Am 28. schrieb Schiller dies an Goethe. Hierauf antwortete dieser: „Auf Hero und Leander bin ich recht neugierig —“ und dies begreift sich um so leichter, als er selbst vor Jahren (im Mai 1796) eine poetische Bearbeitung der betreffenden Sage beabsichtigt hatte.

Schiller war vermutlich schon längst durch Ovids Heroiden und Vergils Georgika (III, 258 ff.) auf den Stoff aufmerksam geworden. Die Ovidschen Heroiden Hero an Leander und Leander an

Hero sind nach der Weise dieses Dichters breit, üppig, voller Witzeleien, aber auch reich an schönen Einzelnheiten. Vielleicht sind sie nicht ganz ohne Einfluß auf den Ton der Darstellung in unserer Ballade geblieben. Ohne Zweifel kannte Schiller aber auch das aus dem vierten oder fünften Jahrhundert n. Chr. stammende ausführliche griechische Gedicht des Musäos über Hero und Leander, von dem damals schon ein paar deutsche Übersetzungen erschienen waren. Musäos beginnt, wie unser Dichter, mit der Schilderung des Schauplatzes der Handlung, mit dem Unterschiede jedoch, daß jener überhaupt die Reize der Gegend von Sestos und Abydos malt, während Schiller gleich das besonders hervorhebt, was nahen Bezug auf die Grundidee des Stücks, den Gegensatz der Elementarkräfte und der Macht der Liebe hat. Weiterhin erzählt Musäos, wie Hero, eine Priesterin der Aphrodite, und Leander bei der Feier des Festes der Aphrodite und des Adonis einen Liebesbund geschlossen, und der Jüngling der Geliebten versprochen habe, von seiner Geburtsstadt Abydos her nachts durch den Hellespontos zu ihrem Felsenturm an der Küste von Sestos zu schwimmen; nur möge sie, ihm als Leitstern in der dunkeln Nacht, eine Leuchte auf den Thurm stecken. Hero versprach, seinen Wunsch zu erfüllen. So schwamm denn Leander oft hinüber, während Hero die Leuchte hielt. Aber ihr Liebesglück sollte nicht lange dauern. Der Winter kam, die Stürme brausten, daß selbst die Schiffe sich nicht aus dem schützenden Hafen herauswagten. Leander vertraute sich dennoch der stürmenden Flut an. Vergebens flehte er zu Aphrodite, Poseidon und Boreas; die Moiren waren stärker als Eros. Ein Windstoß löschte die Leuchte, und Leander versank im Meere. Als Hero ihren Geliebten von den Wellen an den Fuß ihres Turms gespielt und von den Klippen zerrissen sah, schwang sie sich zu ihm in die Tiefe hinab und starb.*)

Obgleich Schiller in dem Gange der Erzählung nichts Wesentliches änderte, ist doch seine Darstellung des Gegenstandes eine ganz

*) Die ganze Erzählung schlägt so sehr in den Ton der Liebesromane und den Geschmack des Mittelalters und der Neuzeit hinein, daß es wohl begreiflich ist, warum der Stoff seitdem so vielfach behandelt worden. In England wurde er durch Marlows und Chapmans Bearbeitung populär; ins Spanische übertrug ihn Boskan; in zahlreichen altfranzösischen, spanischen, italienischen, niederländischen, skandinavischen und deutschen Volksliedern kehrt er mit mancherlei Modifikationen wieder. Eine mittelhochdeutsche Bearbeitung der Sage s. in v. d. Hagen Gesamtabenteuer Nr. XV, 1, S. 313 ff. Hans Sachs dichtete „Die unglückhafft Lieb Leandri mit Frau Ehron.“ Alxingers Gedicht „Hero und Leander“ ist in epischer Manier gehalten. Dramatisch wurde der Stoff von Lope de Vega und von Grillparzer behandelt.

eigentümliche geworden, indem er durchweg den Stoff mit der hineingelegten Grundidee imprägnierte. Der Grundgedanke ist auch in dieser Ballade tief aus des Dichters Brust geschöpft. Es begegnet uns hier wieder eine besondere Erscheinungsart des großen Gegensatzes, der zwischen den unbegrenzten Forderungen des Menschengeistes und Menschenherzens und der schrankenlosen Gewalt der Natur- Naturnotwendigkeit besteht. Hier bringt Schiller speciell die Macht der Liebe mit der Macht der blinden Elemente in Kontrast, und zeigt die Abhängigkeit und auch wieder die Unabhängigkeit jener von dieser. Die Liebe, wie große Kräfte sie auch dem Menschen leiht, erliegt physisch doch den Elementen; aber in demselben Augenblick, wo Hero sich dieses rettungslosen Erliegens bewußt wird, wo sie „kalt, verzweifelnd in die öde Tiefe starrt“ (Str. 24), gewahrt sie auch den Weg, auf welchem sie der Unterwürfigkeit unter jene rauhen, gefühllosen Mächte entfliehen kann: „Und ein edles Feuer rötet ihr erbleichtes Angesicht.“ Es ist das Feuer, womit sie das stolze und freudige Gefühl ihrer geistigen Unabhängigkeit durchströmt. Auf die Pflichtverletzung, welche Hero als Priesterin beging, hat Schiller kein Gewicht gelegt, und noch weniger auf ihre von Hinrichs betonte Verschuldung gegen die Pietät durch die Anklage des Vaters in Strophe 11. Wenn in unserm Stücke von Bewußtsein der Schuld, des Unrechts bei Hero die Rede sein kann, so ist es höchstens der Gedanke, daß sie und Leander zu vertrauensvoll auf die Elemente gerechnet, daß sie ihre physische Abhängigkeit von denselben nicht genug anerkannt haben.

Die Naturgewalten aber stellt der Dichter in einem schauerlichen Lichte dar. Sie sind nicht etwa bloß rücksichtslos und blind, sondern sogar verräterisch und schadenfroh. Der Gott des Meeres ist mit seinem Raub zufrieden (Str. 26), er zieht freudig fort, und wenn es dann weiter heißt, daß er aus seiner unerschöpften Urne den ewig fließenden Strome gieße, so ist damit auf das ewig dauernde Naturleben, dem schnellverblühten Dasein des einzelnen Menschen gegenüber, hingedeutet.

Fassen wir so die Grundidee auf, so erklärt sich auch die Behandlung des einzelnen. Wir begreifen dann sogleich, warum Schiller sich nicht, wie Musäos, auf eine dataillierte Schilderung des Entstehens des Liebesverhältnisses eingelassen, und warum er dagegen so ausführlich in der Schilderung der Macht der Liebe, so wie des Verhaltens der Meerflut ist, warum er uns ferner die Idee so lebendig zu erhalten sucht, daß der Liebenden Glück eine Frucht war, die sie

am Rande des Verderbens brachen. Aus der Verkennung der Grundidee ist gewiß größtenteils der Tadel hervorgegangen, den die Kritik über dieses Stück im Übermaß hat ergehen lassen. Manches ist für Breite und Überfülle erklärt worden, was wesentlich zur Sache gehört. Wenn sich hier und da eine Schwäche findet, so ist sie vielleicht auf pathologische Einflüsse zurückzuführen, wie die in der Einleitung S. 161, mitgeteilte Briefstelle (Brief vom 28. Juni) nicht unwahrscheinlich macht. Im ganzen aber bekundet auch diese Ballade wie die frühern, den tiefen Geist und die vorzügliche Darstellungskraft unsers Dichters.

Str. 1 beginnt, wie im Kampf mit dem Drachen, mit einer Fragewendung, die uns dort gleich mitten in die Handlung versetzt, hier den Schauplatz der Handlung lebhaft vergegenwärtigt. Vier feste „Schlösser" (V. 2) beherrschen die Dardanellenstraße. Die am Südeingange einander gegenüberliegenden zwei neuen wurden unter Muhamed IV. gegen die Venetianer gebaut. Dann folgen an einem schmalern Teile der Meerenge die beiden alten Schlösser, die Muhamed II. gleich nach der Eroberung Konstantinopels anlegte. Im Dardanellenkanal gehen starke Strömungen von N. nach S.; daher: „Wo der Hellespont die Wellen brausend u. s. w." (V. 4—7). In V. 9 ist angenommen, daß Asien einst auch an dieser Stelle mit Europa zusammengehangen habe und durch die Fluten des ägeischen Meers von ihm losgerissen worden sei. Der Gegensatz in V. 9 f. führt geschickt und rasch zum Gegenstand der nächsten Strophen über.

Str. 2. „Rührte" (V. 2), ein mildernder Ausdruck für traf, verletzte; vgl. Str. 13, V. 2 und die Klage der Ceres, Str. 2, V. 10, wo „gerührt" für ergriffen, bezwungen steht. Die Nominative Hero und Er in V. 4 f. können sich nicht an den vorigen Satz anschließen, wo Hero und Leander im Genetiv stehen; die Sätze in V. 4 ff. sind daher als elliptische aufzufassen. „Hebe" (V. 4), Tochter des Zeus und der Here, Göttin der Jugend und Mundschenkin im Olymp vor Ganymeds Raub, später Gattin des Herakles, wurde als höchst liebreizendes, blumenbekränztes Mädchen in rosengeschmücktem Kleide dargestellt. Wie in V. 5 f., erscheint auch in Ovids Heroide 19 Leander als Jäger. Das Verhältnis der Liebenden in V. 7 f. erinnert an Romeo und Julie, die auch die süße Frucht am Abgrund der Gefahr brachen. Warum Schiller nicht das Hindernis benutzen konnte, welches in Heros priesterlichem Stande lag, folgt aus dem in der Einleitung Gesagten. Er mußte, um die

Grundidee rein zu halten, die Erinnerung an ein Vergehen gegen Aphrodite vermeiden, weil sonst der Untergang der Liebenden als eine Strafe für dieses Vergehen hätte erscheinen können.

Str. 3. „Sestos" und „Abydos" (V. 1 und 5), einander gegenüberliegende Örter an der Dardanellenstraße, jenes in Europa, dieses in Asien. „Mit ew'gen Wogensturme" heißt es in V. 2, weil die erwähnte Strömung auch bei Meeresstille an der europäischen Küste Brandung verursacht. Zu V. 1—4 vgl. bei Musäos die Stelle:

Aber mein Haus ist ein Turm, ein umstürmter, ein himmelhoher,
Wo ich entlegen, allein mit einer Dienerin wohnend,
Außer der sestischen Stadt, am tiefumwogten Gestade,
Nach dem Gebot der Eltern die Flut nur habe zum Nachbar.
Nicht umringen mich dort Gespielinnen, nimmer umherstehen
Blühender Jünglinge Reihn; vielmehr in der Nacht und am Morgen
Schallt mir ins Ohr das Gebrüll der wildaufbrausenden Salzflut.

Die schmalste Stelle des Kanals (V. 7—9), die Leander zum Übersetzen wählte, dieselbe, die Xerxes überbrücken ließ, ist nach Herodot 7 Stadien, nach neuern Messungen 375 Toisen breit. Auch Byron schwamm hinüber und herüber.

Str. 4. V. 1 f. spielen auf Theseus und Ariadne an. Theseus fand nach Erlegung des Minotaurus zu Kreta den Ausweg aus dem Labyrinth mit Hilfe eines langen Fadens, den ihm die liebende Ariadne zu diesem Zweck gegeben hatte. V. 5 f. deuten auf Jason und Medea. Dem Argonautenführer Jason wurde vom Könige von Kolchis die Aufgabe gestellt, ein Paar wilder, ehernfüßiger, feuersprühender Stiere an einen diamantnen Pflug zu spannen und damit ein Stück Ackers umzupflügen. Die den Jason liebende zauberkundige Tochter des Königs, Medea, gab ihm eine gegen die Flamme schützende Salbe, und so gelang ihm die Lösung der Aufgabe. Die Schlußverse beziehen sich vorzugsweise auf Orpheus, der den Schattenbeherrscher bewog, ihm seine geliebte Gattin wiederzugeben. Zu V. 7 vgl. Virgils Än. VI, 438 (. . novies Styx interfusa coercet) und das Ideal und das Leben, Str. 2:

Selbst der Styx, der neunfach sie umwindet,
Wehrt die Rückkehr Ceres Tochter nicht.

Str. 5. „Pontus" (V. 2) hieß bei den Alten im allgemeinen das Meer, insbesondere das schwarze Meer; der Dardanellenkanal

hieß Hellespontos. Eine schöne Schilderung einer solchen nächtlichen Schwimmfahrt, wie hier erwähnt ist, findet sich in der Ovidschen Heroide 18. Sie hat eine romantische Färbung, wie schon folgende Verse zeigen:

Lieblich vom Spiegelbilde der Luna glänzte der Meerplan,
  Schimmernder Tagesglanz herrscht' in der schweigenden Nacht.
Nirgendwoher ein Laut ertönt dem lauschenden Ohre,
  Nur der Welle Geschwätz, die um den Schwimmenden spielt.
Alcyonen allein, des Ceyx gedenk, des geliebten,
  Klagen, ich weiß nicht was, ferne mit süßem Getön.

Str. 6. Ich habe früher an der Verbindung „den die Liebe ihm in seligem Umfangen aufgespart" (V. 5 f.) mit Unrecht Anstoß genommen; es ist dieselbe Verbindung, wie in dem tadellosen Satze: „Der Rächer, den er sich in seinem Sohn erzogen." Ähnlich, wie in V. 9 f., doch minder schön, drückt sich Ovid aus:

Frigida deserta litora turre peto.

Str. 7. „Im Raub" (V. 2), über dem Rauben (bei Ovid: furta). Die Verse 4—7, als nähere Bestimmung zu V. 2, schleppen etwas nach. V. 8—10: der das Glück nicht unter Todesgefahr genießt. Bei Musäos droht dem Liebenden dreifache Todesgefahr: in den Wellen der Meerenge, von den Eltern der Hero, und vom Volke zu Sestos, wenn er bei der Priesterin ertappt wurde.

Str. 8. Man beachte in V. 1—6 die reiche poetische Ausschmückung des Gedanken: Ein Tag nach dem andern verging, doch sie bemerkten nicht des Herbstes Erscheinen, nicht des Winters Herannahn. Den Gedanken in den zwei Schlußversen legte der entgegengesetzte in dem Ovidschen Pentameter nahe: Et querimur parvas noctibus esse moras. — Ob es nicht in V. 8 besser hieße: Immer engern, engern Kreis, ähnlich wie im Tell (II, 1): „in engerm stets und engerm Kreis"?

Str. 9. Zu V. 1 f. vgl. Virgils Georg I, 208:

Wann die Wage dem Tag und dem Schlaf gleichschwebende Stunden
Wog, und für Licht und Schatten den Kreis in der Mitte zerteilte.

Die Sonne tritt am 23. September in das Zeichen der Wage, oder vielmehr so würde es sein, wenn kein Vorrücken der Nachtgleichen stattfände; jetzt liegt der Herbstpunkt nahe bei den Sternen auf der linken Schulter der Jungfrau. „Sah hinab die Sonnenrosse fliehen u. s. w." (V. 5 f.); die Sonne scheint, wenn sie sich dem

Horizont nähert, rascher vorzurücken; die Mythologie erklärt dieses aus der Eile der Sonnenrosse, den Okeanos zu erreichen, und der Abschüssigkeit der Sonnenbahn an dieser Stelle. In V. 9 wirkt das im allgemeinen fehlerhafte Zusammenfallen der Wort- und Versfüße malerisch zur Darstellung der Windstille.

Str. 10. V. 5 wird, wie die gewöhnliche Interpunktion zeigt, meistens als abgekürzter Relativsatz zu „Zügen" (V. 4) aufgefaßt. Besser scheint es mir, „aufgestiegen kam" (im Sinne von stieg auf) zusammenzunehmen und demnach das Komma hinter „aufgestiegen" zu tilgen, weil alsdann „schwärzlich grauen" (V. 4) und „buntes" (V. 6) sich am besten nebeneinander erklärt. V. 4 ist dann nähere Bestimmung zu „kam aufgestiegen"; das bunte Heer der Tethys (die farbenschillernden Fische) erscheint, so lange es noch in einiger Tiefe ist, in schwärzlich grauen Zügen. Für „Thetis", wie Schiller schrieb, ist auch hier (vgl. die Bemerkung zum Gedicht Der Abend, Str. 2) Tethys zu setzen; gleicher Verwechselung machen sich auch die französischen Dichter bisweilen schuldig; so sagt Lamartine im Golfe de Baya: Plongé dans le sein de Thétis, le soleil u. s. w. Wie Schiller V. 7 f. von den Fischen überhaupt, so sagt bei Ovid Leander von den Delphinen insbesondere, daß sie mit dem Liebesbund bekannt seien. „Hekate" (V. 10), eine Tochter der Nacht (nach andern des Tartarus, nach andern Jupiters), eine unterirdische, nächtliche Zaubergöttin. Nach Hesiodus erstreckte sich ihre Herrschaft über Erde und Meer, ja über die ganze Natur.

Str. 11. Auf eine merkwürdige Weise sondert und vermengt auch wieder Hero in der Anrede dieser und der drei folgenden Strophen die Begriffe des Elements und des Meergottes Poseidon. In Str. 11 und 12 spricht sie zum Element, in 13 zum Poseidon. Das Element ist ihr auch ein Gott; der Vers „Schöner Gott, du solltest trügen?" ist an die unmittelbar angeschaute Meeresfläche gerichtet, dagegen „Gott der Wogen" (Str. 13, V. 1) Anrede an Poseidon. Sie unterscheidet beide Begriffe; denn sie legt dem in Str. 11 f. angeredeten Gotte Eigenschaften des Elements, dem in Str. 13 angeredeten Handlungen einer Person bei; auch bezeichnet sie durch eine Veränderung der Anrede den Übergang von einem Begriff zum andern. Sie vermischt aber auch beide wieder; denn die Liebe Poseidons zur Helle ist ihr ein Beweis, daß das Element Sinn für Liebe hat. — In Betreff der Trennung des Adjektivs „schönen" (V. 1) von seinem Hauptwort durch den Versschluß, die auch in Str. 1, V. 1 und Str. 22, V. 4 sich findet,

verweise ich auf die Bemerkungen zu Str. 12 des Eleusischen Festes zurück.

Str. 12. Von einer Schuld des Übermutes, die Hero zu büßen gehabt hätte, kann, wie sich hier zeigt, nicht die Rede sein; sie spricht ja dem Element den wärmsten Dank aus. Höchstens könnte man, daß sie noch fortwährend, nachdem schon dreißig Sonnen in heimlichem Liebesglück entflohen sind, um dasselbe bittet, als eine sündige Überschreitung des Maßes ansehen.

Str. 13. „Helle“ (V. 4), Tochter des Athamas und der Nephele, wollte, um den Verfolgungen ihrer Stiefmutter Ino zu entgehen, mit ihrem Bruder Phrixus auf einem ihr von Nephele geschickten goldnen Widder nach Kolchis flüchten, ertrank aber in der Dardanellenstraße (daher Hellespontos, Meer der Helle benannt) oder, wie Schiller es mit freier Erfindung darstellt, wurde vom liebenden Poseidon in den Meergrund hinabgezogen. Bei Ovid bezieht sich Hero in der Anrede an Poseidon auf zahlreiche andere Geliebten desselben (Amymone, Tyro, Alcyone u. s. w.).

Str. 14 führt den Mythus von der Helle weiter aus und stellt sie als Schutzgöttin der Schiffer und verfolgten Liebenden dar. „Deine wilden Triebe“ (V. 5) zeigt, daß es mit dem Verse „Aber du bist mild und gütig“ (Str. 11, V. 9) nicht so gar ernst gemeint war.

Str. 15. Mit V. 1—6 vgl. die spielende Weise, wie bei Ovid Leander des leitenden „vertrauten Zeichens“ gedenkt:

Mag nach der glänzenden Kron' und Andromeda schauen ein andrer,
Oder dem Bilde des Bärs, schimmernd am eisigen Pol . . .
Zuverlässiger strahlt mir ein Licht, weit sichrer als jene,
Das als leitender Stern nimmer in Dunkel mich läßt.

Bemerkenswert ist in V. 6 „Wandrer“ für Schwimmer. Wie Schiller hier in V. 7—10 die Anzeichen des Sturms erscheinen läßt, in der folgenden Strophe aber sogleich den Sturm auf seinem Höhepunkt darstellt, so verfährt er auch im Taucher Str. 11 und 12 mit dem dort geschilderten Wasserphänomen. Sehr wirksam ist hier die polysyndetische Verbindung zur Versinnlichung der rasch nacheinander eintretenden verschiedenen Sturmvorboten.

Str. 16. Zur Vergleichung mit dieser Strophe empfehlen wir die Beschreibung des Sturms in Vergils Än. I, 82 f., an deren Nachbildung Schiller sich schon früh versucht hatte, und die ihm ohne Zweifel auch hier vorschwebte. V. 1 f. erinnert an das Ver=

gilsche ponto nox incubat atra („auf der Flut liegt düsteres Nachtgraun"). Die Kürze des Schillerschen Ausdrucks und die männliche Cäsur in V. 2 wirken malerisch. Zu V. 4 vgl. bei Vergil:

Ringsum donnert der Pol und von Leuchtungen zucket der Äther.

Mit den „Felsengrüften" (V. 5) sind die in Äolia gemeint (Än. I, 50), wo Äolus die „aufrührerischen" Stürme durch strenge Herrschaft zähmt. „Werden alle Stürme los"; vgl. bei Vergil:

. . . . die Wind' in tummelndem Schwarm, wo sich Ausgang
Öffnete, stürzen hervor und durchwehen die Lande mit Wirbeln.
Rasch umziehn sie das Meer, und ganz von dem untersten Grund auf
Wühlen es Eurus und Notus zugleich u. s. w.

Str. 17. „Erbarme" (V. 2) ist dem gewöhnlichen Sprachgebrauch entgegen hier ohne das reflexive Pronomen gebraucht; so sagt Schiller auch „türmend" statt sich türmend (Spaziergang, V. 72), „auftürmend" (Melancholie an Laura, Str. 3), „wundernd" (Spaziergang, V. 120), „wenden" statt sich wenden (Flüchtling) u. s. w. Statt „erhören" (V. 4) sollte man erhörten erwarten. Die beiden Bedingungssätze ohne Nachsatz in V. 4—6 sind von derselben Art, wie die im Lied von der Glocke V. 231 f. (Wenn der Guß mißlang! Wenn die Form zersprang!"); als Nachsatz ist etwa zu ergänzen: Wie unglücklich wäre ich dann! Man hat die Verse 7—10 als ein „sehr erkältendes" Anhängsel zu der lebhaften Schilderung des Sturms in Str. 16 getadelt. Sie sollen nicht diese Schilderung ergänzen, sondern werden der geängstigten Liebenden von dem Gedanken eingegeben, daß, während alles eine sichre Zuflucht vor dem Sturm sucht, ihr Geliebter allein vielleicht dem Aufruhr der Elemente trotze, und sind daher ganz an ihrer Stelle.

Str. 18—20. Man übersehe nicht, wie der Dichter das Phänomen des Sturms und somit auch das Gefühl der bangen Entscheidungslosigkeit durch die mit der Beschreibung abwechselnden Selbstgespräche der Hero zu verlängern gewußt hat, — ein retardierendes Motiv, das er auch oft anderswo, z. B. im Taucher, angewandt. Zu der Schilderung in Str. 20, V. 2 f. vgl. Homers Od. III, 290:

Und unermeßliche Flut, die empor schwoll gleich den Gebirgen.

Zu V. 3 f. Od. V, 401 f.:

Jetzo hört' er ein dumpfes Getös' an den Klippen des Meeres,
Hoch auf donnerte dort an des Eilands Küsten die Brandung.

Zu V. 5 f. Od. III, 296 f.:

. . . . Die Schiffe zerschlug an den Klippen der Ansturz
Brandender Flut.

Str. 21. Man könnte in V. 1 eher erwarten, Amphitrite, die Hauptherrin des Meeres, genannt zu finden. Allein auch der Aphrodite wurde als einer aus dem Meer entsprossenen Göttin Gewalt über die Meerwogen zugeschrieben, weshalb sie von Seereisenden angerufen wurde (εὔπλοια, σώτειρα, marina); vergl. die Horazische Ode I, 3 (Sic te diva potens Cypri u. s. w.). Bei Musäos betet auch Leander im Sturm zu Aphrodite. Zu V. 6 „Einen Stier mit goldnem Horn" vgl. Odyssee III, 425 ff., wo das Vergolden der Hörner eines zum Opfer bestimmten Rindes geschildert wird. Die „Göttinnen der Tiefe" (V. 7) sind nicht die des Tartarus, sondern die Göttinnen des Meers: Amphitrite, die Okeaniden und Nereiden. Die „Götter in der Höh'" scheinen nicht sowohl die des Olymps, als die des Luftkreises (Zeus, Äolus und die Winde) zu sein, da die Atmosphäre und das Meer der Schauplatz der Stürme sind. Das Ausgießen von Öl in bewegte Wellen wird als Mittel zur Beschwichtigung derselben angegeben; doch scheint es hier nicht glücklich verwendet. Uneigentlich gemeint, gefällt es nicht, da das Bild sich nicht recht mit der Würde der Götter verträgt, und eigentlich gemeint noch weniger, da die Götter nicht durch physische Mittel, sondern durch ihr bloßes Gebot den Zorn der Wellen zum Schweigen zu bringen.

Str. 22. Ino, die Tochter des thebanischen Königs Kadmus, Gemahlin des Athamas, hatte Junos Zorn dadurch erregt, daß sie den jungen Bacchus, den Sohn Juppiters und ihrer Schwester Semele, säugte. Aus Rachsucht machte Juno den Athamas rasend. Vor ihm, der schon seinen ältesten Sohn an einem Felsen zerschmettert hatte, floh Ino mit dem jüngsten und stürzte sich, vom Gatten bis auf eine Klippe am Meer verfolgt, mit dem Knaben in die Flut. Sie ertrank nicht, sondern wurde, wie ihr Sohn, eine Meergottheit. Unter dem Namen Leukothea (weiße Göttin) war sie fortan Beschirmerin der Seefahrer. Über ihren „heil'gen Schleier" (V. 7) vgl. Homers Od. V, 336 ff.:

Diese sah mit Erbarmen den irrenden Dulder Odysseus,
Und wie ein Wasserhuhn flog schnell sie empor aus dem Strudel,
Setzte sich dann auf des Floßes Gebälk und redete also: . . .
Auf und handele so — du scheinst nicht ohne Bedacht mir —
Zeuch dir aus das Gewand und laß in dem Sturme das Floß nur
Treiben; du selbst erstrebe mit schwimmenden Händen die Landung
An der Phäakier Land, allwo dir Rettung bestimmt ist.
Da! umgürte dich schnell mit diesem unsterblichen Schleier
Unter der Brust, und verachte die drohenden Schrecken des Todes.
Aber sobald mit den Händen das feste Land du berührest,
Wirf alsdann den gelösten zurück in die dunkele Meerflut
Fern hinweg vom Gestade, mit abgewendetem Antlitz.

Str. 23. Ergreifend ist hier der Kontrast zwischen der Heiterkeit der Natur und dem schrecklichen Menschengeschick, welches der letzte Vers ankündigt und die folgende Strophe uns vorführt. „Eos", Aurora, wird von den Künstlern bald mit einem Zwei-, bald mit einem Viergespann dargestellt.

Str. 24. V. 2 enthält eine französierende Wendung: qui ne manque pas à etc., ähnlich wie im Gang nach dem Eisenhammer Str. 2, V. 7: „Und meinte seiner Pflicht zu fehlen". Bei Schiller sind solche Wendungen nicht selten; so heißt es z. B. dem französischen aimer à faire qch. entsprechend im Gedicht das Mädchen von Orleans: „Es liebt die Welt das Strahlende zu schwärzen", und im Gedicht Einem jungen Freunde: „Fühlst du dir Stärke genug . . . zu kämpfen", si vous vous sentez assez de force pour soutenir ce combat.

Str. 25. Die Apostrophe an „Venus" (Aphrodite) am Schluß der Strophe könnte zu einer irrigen Beziehung des Ausdrucks „ernste Mächte" (V. 1) verleiten. Daß unter diesen nicht Venus mitverstanden sein kann, zeigt schon das Beiwort „freudig" (V. 9) und der ganze Ton der an sie gerichteten Worte. Die „ernsten Mächte" sind die Gottheiten der Luft und des Meers, der beiden Sturmelemente, deren Recht, unbekümmert um das Wohl des einzelnen ihren strengen, großen Gang zu gehen, die Liebenden nicht anerkannt hatten. Daß Hero an Meer und Luft zusammen denkt, zeigt die fortwährende Nebeneinanderstellung beider in unserm Gedichte; in Str. 21 fleht sie zu allen Gottheiten der Tiefe und der Höhe, in Str. 23 heißt es: „Heiter lächeln Luft und See"; in Str. 25 wird neben der „öden Tiefe" gleich „des Äthers Licht" genannt u. s. w.

Str. 26. Hier begegnet uns wieder eine ähnliche Vermischung zweier Vorstellungen, wie in Str. 11—13. „Er selber ist ihr

Grab" bezieht sich auf das Element, ebenso: „zieht er freudig fort"; dagegen „gießt aus der unerschöpften Urne" ruft das Bild eines Stromgottes hervor, welcher aus seiner Urne den Weltstrom Okeanos ausfließen läßt.

Das Taschenbuch für Damen 1802 hat folgende abweichende Lesarten:

Str. 5, V. 8.	Steurend nach dem fernen Strand,
Str. 12, V. 1 f.	In den öden Felsenmauren Müßt' ich freudlos einsam trauren (st. trauern).
Str. 13, V. 7 ff.	Schnell von ihrem Reiz besieget, Griffst du aus dem finstern Teich, Zogst sie von des Widders Rücken Nieder in dein flutend Reich.
Str. 20, V. 4.	Donnernd sich am Fuß der Klippen.

In den Körnerschen Ausgaben lautet Str. 11, V. 9: „Aber du bist hold (statt mild) und gütig". Auch bei diesem Stücke ist in dem Manuskript der beabsichtigten Prachtausgabe der Zusatz zur Überschrift („Ballade") gestrichen.

4. Sehnsucht.

In der von Schiller besorgten Crusiusschen Ausgabe der Gedichte ist die Sehnsucht mit 1801 bezeichnet. Das Gedicht erschien jedoch erst in Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen für das Jahr 1803. Zur Besorgung an Becker hatte Schiller es den 17. März 1802 an Körner geschickt. Wahrscheinlich hatte er dasselbe noch aus dem vorigen Jahre daliegen und hatte im Frühjahr 1802 nur die letzte Hand daran gelegt. Wie sehr er das Gedicht schätzte, beweist ein Ausspruch in einem Briefe vom 20. April 1802, worin er sagte, das kleine Gedicht, die Sehnsucht, habe etwas Gefühltes, Poetisches.

Düntzer*) faßte dasselbe falsch als eine „lyrisch ausgeführte allegorische Darstellung des Gedankens auf, daß nur der fromme Glaube uns die Überzeugung von dem wonnigen Glücke des Jenseits verschaffen könne".

Vielmehr liegt auch diesem Gedichte, wie schon Hoffmeister nachgewiesen, der Gegensatz des Realen und Idealen zu Grunde,

---

*) Vergl. Hauff, Schillerstudien S. 29.

ein Gegensatz, den unser Dichter in dem früher entstandenen Ideal und Leben am eingehendsten behandelt hat. In dem uns vorliegenden Gedichte spricht sich die Sehnsucht nach dem seligen Reiche des Ideals und gegen den Schluß der Gedanke aus, daß nur ein kühner Geistes- und Phantasieschwung, ein mutiges Verzichtleisten auf die Welt des Realen, eine glaubens- und vertrauungsvolle Erhebung in die heitern Regionen einer ästhetischen Weltanschauung zur Stillung jener Sehnsucht führe. Ähnlich heißt es in dem angezogenen Gedicht:

Dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, der sie beherrscht, zurück . . .
Flüchtet aus der Sinne Schranken
In die Freiheit der Gedanken,
Und die Furchterscheinung ist entflohn,
Und der ew'ge Abgrund wird sich füllen u. s. w.

Überhaupt bieten beide Gedichte viele Vergleichungspunkte, und besonders anziehend ist eine Nebeneinanderstellung ihrer beiden Schilderungen des Reichs des Ideals. Wir überlassen sie dem Leser, und machen nur auf eines aufmerksam: zu welch' reinem und leichtem Fluß sich in unserm Gedicht die poetische Darstellung geläutert hat, während in der ältern Produktion der mächtige Strom der Dichtersprache an manchen Stellen noch mit der Last philosophischer Terminologie zu ringen hat.

Str. 1. Das vom kalten Nebel gedrückte Thal ist die reale Welt, „das Leben", wie die Überschrift des eben verglichenen Gedichtes diese Welt nennt. Aus diesem Thal wünscht der Dichter einen Ausweg, nicht durch den Tod —

Denn auch aus der Sinne Schranken führen
Pfade aufwärts zur Unendlichkeit

sagt Schiller in einer später unterdrückten Strophe jenes Gedichtes; — sondern durch die Erhebung des Geistes in „des Ideales Reich". Wie hier das Thal als von kaltem Nebel gedrückt bezeichnet wird, so spricht der Dichter in dem erwähnten Stücke vom „engen dumpfen Leben".

Str. 2. Diese Strophe fehlte in Beckers Taschenbuch, und nach Hoffmeisters Ansicht zum Vorteil des Ganzen. Die dritte Strophe, meint er, schließe sich freier und natürlicher an den Ausgang der ersten, als an das Ende der zweiten an; auch wolle es

nicht gefallen, daß jetzt der Dichter, nachdem er von den Gesichtsgegenständen zu den Gehöreindrücken übergegangen ist, wieder zu jenen zurückkommt. Es mochte dem Dichter später bedünken, daß zu voller Rechtfertigung der Überschrift des Liedes die Sehnsucht das Objekt derselben etwas ausgeführter darzustellen sei, so fügte er die für sich wenigstens schöne Strophe hinzu, worin die Verse 5 und 6 an Goethes Mignon anklingen:

Kennst du das Land, wo die Citronen blühn,
Im dunkeln Laub die Goldorangen glühn?

Str. 3. Der Strom in V. 5 ist die sinnliche Natur des Menschen, die sich der Erhebung zur idealen Welt widersetzt. In einem etwas anders gewandten Bilde nennt Schiller im Gedicht „Das Ideal und das Leben" den Abstand zwischen der endlichen Kraft des Menschen und der unendlichen Idealwelt einen „grauenvollen Schlund, über den kein Nachen, keiner Brücke Bogen trägt".

Str. 4. Die Erhebung des Menschen zum Idealen ist keine leichte Aufgabe. Es gilt nichts weniger, als, wie Schiller in dem mehrfach erwähnten Gedicht sich ausdrückt, „aus der Sinne Schranken in die Freiheit der Gedanken zu flüchten, von allen Schulden, allen Pflichten sterblicher Natur sich loszusagen, alles freudig zu opfern, was man besessen, was man gewesen, was man ist." Wer sollte da nicht fürchten, den sichern heimischen Boden zu verlieren? Aber Schiller ruft uns in jenem Gedicht zu:

Brechet mutig alle Brücken ab!
Zittert nicht die Heimat zu verlieren!

Und hier heißt es: Die Kraft dazu ist euch in dem Himmelsgeschenk der Phantasie verliehen, ein Nachen ist euch geboten, der euch über den tobenden Strom trägt; aber wähnt nicht, daß euch ein Fährmann sicher und bequem hinüberbringe, ihr seid an eure Kraft, an die Selbstthätigkeit eurer Seele gewiesen, ein mutiger Geistesschwung muß euch wie ein beseeltes Segel an das glückliche Ufer tragen. Fraget nicht: werden wir dort das ersehnte Glück, werden wir Entschädigung finden für das, was wir zum Opfer gebracht? Die Götter leihen kein Pfand, ihr müßt glauben und wagen, müßt vertrauensvoll das Irdische von euch werfen und euch von der wunderbaren Kraft, die in euch wohnt, in das Wunderland emporheben lassen. — Über den drittletzten Vers schrieb Körner an Schiller: „Schon der Ausdruck will mir nicht gefallen, und die drei schweren

einsilbigen Wörter mit dem Trochäus leihn kein machen einen Übelklang." Der Dichter fand sich nicht zu einer Änderung veranlaßt.

Parabeln und Rätsel.

1801—1804.

Die Überschrift läßt mehr erwarten, als wir finden; denn die kleine Gedichtgruppe enthält nur Rätsel, und eine Parabel im gewöhnlichen Sinne des Gedichtes suchen wir darunter vergebens. Hoffmeister unterscheidet zwei Arten Schillerscher Rätsel: solche, die den Gegenstand geradezu durch eine poetische Darstellung seiner Merkmale zu erraten geben, — und solche, die den Gegenstand allegorisch schildern, z. B. jene, die den Regenbogen als Brücke, den Sternenhimmel als Herde, das Weltgebäude als Haus darstellen. Die letztern, meint nun Hoffmeister, bezeichne der Dichter als Parabeln, die erstern als Rätsel. — Vielleicht hatte sich Schiller nachher selbst überzeugt, daß einige seiner Rätsel, und zwar von der Art der allegorischen, den Gegenstand zu wenig verhüllten, um für eigentliche Rätsel gelten zu können; und doch schied er sie ungern aus, weil sie gerade am meisten die Eigenschaften eines Gedichtes an sich trugen. Auf diese scheint der Zusatz Parabeln hinzudeuten, wobei freilich das Wort nicht in dem gangbaren, sondern dem ursprünglichen Sinne (παραβολή, Nebeneinanderstellung) genommen ist. Auch Goethe, wenn er den „schönen" Fehler an ihnen rügt, daß sie „entzückte Anschauungen des Gegenstandes seien, worauf man fast eine neue Dichtungsart gründen könne," meint damit wohl nur, daß Schiller durch allzu reiche und blühende Ausmalung des den Gegenstand vertretenden Bildes auf jenen zu klar hingedeutet und so eine Art poetischer Bildungen geschaffen habe, die auf der Grenze der Allegorie und des Rätsels schwanken.

Die Veranlassung zur Rätseldichtung fand Schiller in seiner Bearbeitung von Gozzis Turandot. In diesem tragikomischen Märchen hängt das Schicksal des Helden von der Lösung dreier Rätsel ab. Um nun bei der Wiederaufführung des Stückes das Interesse der Zuschauer für dieselben neu zu beleben, ersetzte der Dichter sie jedesmal durch neue; so entstand allmählich eine Reihe von Rätseln,

die er später der Sammlung seiner Gedichte einverleibte, mit Ausnahme des folgenden:

Der Baum, auf dem die Kinder
  Der Sterblichen verblühn,
Steinalt, nichts desto minder
  Stets wieder jung und grün;
Er kehrt auf einer Seite
  Die Blätter zu dem Licht,
Doch kohlschwarz ist die zweite
  Und sieht die Sonne nicht.
Er setzet neue Ringe,
  So oft er blühet, an,
Das Alter aller Dinge
  Zeigt er den Menschen an;
In seine grüne Rinden
  Drückt sich ein Name leicht,
Der nicht mehr ist zu finden,
  Wenn sie verdorrt und bleicht.
So sprich, kannst du ergründen,
  Was diesem Baume gleicht?

Die Lösung wird im Schauspiel so gegeben:

Dieser alte Baum, der immer sich erneut,
Auf dem die Menschen wachsen und verblühen,
Und dessen Blätter auf der einen Seit'
Die Sonne suchen, auf der andern fliehen,
In dessen Rinde sich so mancher Name schreibt,
Der nur, so lang sie grün ist, bleibt,
Er ist — das Jahr mit seinen Tagen und Nächten.

Von diesen Rätseln entstanden zwei im Jahre 1801 (Auge, Pflug), zwei im Februar 1802 (Regenbogen, Blitz), drei im April 1802 (Funke, Tag und Nacht, Schiff), drei im März 1803 (Fernrohr, Mond und Sterne, Weltgebäude), drei im Januar 1804 (die Farben, Schatten an der Sonnenuhr, Chinesische Mauer).

1. Von Perlen baut sich eine Brücke.

Die „Brücke" ist der Regenbogen, mit dem umgekehrt im Spaziergang die Brücke verglichen wird:

Leicht wie der Iris Sprung durch die Luft, wie der Pfeil von der Sehne,
  Hüpfet der Brücke Joch über den brausenden Strom.

kannte Schiller vielleicht das volkstümliche Rätsel (Simrock, Deutsche Volksbücher III, 274), worauf Vorberger hinweist? „Es ist die wunderschönste Brück, Worüber noch kein Mensch gegangen". Auch dort heißt es: „Die Schiffe segelnd durch sie ziehn". Die „Perlen" (V. 1) sind die Regentropfen; durch die Brechung des Sonnenlichtes in denselben entsteht der Regenbogen. Unter dem „grauen See" (V. 2) hat Schiller sich wohl den tiefern Regen gedacht, aus dem keine farbigen Strahlen in unser Auge fallen. Die beiden ersten Verse der dritten Strophe necken den Hörer, indem dieser geneigt sein wird, Brücke und Strom in ihrer gewöhnlichen Verbindung zu denken. Die Lösung im Drama lautet:

Diese Brücke, die von Perlen sich erbaut,
Sich glänzend hebt und in die Lüfte gründet,
Die mit dem Strom erst wird und mit dem Strome schwindet,
Und über die kein Wandrer noch gezogen,
Am Himmel siehst du sie, sie heißt — der Regenbogen.

Bemerkenswert ist, daß in der Auflösung auch der Zug des Volksrätsels „Worüber noch kein Mensch gegangen" sich wiederfindet.

2. Es führt dich meilenweit von dannen.

Joachim Meyer giebt als Auflösung das Fernrohr. Doch kann man auch die ältere Deutung (von Lange) das Auge gelten lassen. Der letzte Vers wird nicht, wie man behauptet hat, bei dieser Deutung „fast albern", sondern vielmehr nach der Art so vieler Rätsel recht neckisch, indem er zum Abschluß auf den Gegenstand deutlich hinweist, aber eben dadurch den Sucher nur um so eher irre führt. Wenn der zweite Vers nicht hinderte, ließ sich das Ganze auch als die Phantasie deuten.

3. Auf einer großen Weide gehen.

Von diesem schön ausgeführten Rätsel meint Götzinger, daß es sich der Parabel sehr nähere. In der That, wie die Parabel eine allgemeine Idee durch einen erdichteten Fall aus dem gewöhnlichen Leben versinnlicht: so wird hier eine unermeßlich große kosmische Erscheinung durch ein allbekanntes kleines Bild veranschaulicht. Das Heer der Sterne, vom Monde angeführt, wird als eine

Herde mit ihrem Hirten dargestellt. Mit Str. 1, V. 3 f. vergl. den Schluß des Spaziergangs:

> Unter demselben Blau, über dem nämlichen Grün
> Wandeln die nahen und wandelnd vereint die fernen Geschlechter,
> Und die Sonne Homers, siehe, sie lächelt auch uns!

Mit der Behauptung in Str. 2, V. 1 f. darf man es nicht zu strenge nehmen, da auch die Weltkörper, wie alles in der Natur, dem Untergang entgegenreifen; sagt doch Schiller selbst in der Melancholie an Laura:

> Früher, später reif zum Grab,
> Laufen ach! die Räder ab
> An Planetenuhren.

Die „goldnen Thore“ (Str. 3, V. 1) sind die goldglänzenden Pforten des Abendhimmels. „Jede Nacht“ (Str. 3, V. 2) widerspricht dem periodischen Nichterscheinen des Mondes. „Hund“ und „Widder“ (Str. 4, V. 1 f.) deuten auf die unter diesem Namen bekannten Sternbilder.

4. Es steht ein groß geräumig Haus.

Man hat als Lösung den Himmel oder das Firmament angegeben; allein dies ist nur das kristallreine Dach des Hauses (V. 9); auch paßte dann V. 4 nicht gut. Der Dichter hatte wohl das Weltgebäude im Sinne (die Erde als Boden der großen Rotunde eingeschlossen), wie es an einem sonnigheitern Tage dem Blick erscheint. V. 3 ist etwas hart; ich läse lieber: Kein Wandrer mißt und geht es aus.

5. Zwei Eimer sieht man ab und auf.

Als Jugend und Alter, wie Götzinger meint, läßt sich das Rätsel nicht füglich deuten, noch weniger als Vergangenheit und Gegenwart; letztere sind nicht „abwechselnd voll und wieder leer.“ Tag und Nacht ist wohl das, was der Dichter im Sinne gehabt. Doch läßt sich nicht leugnen, daß das Bild zu allgemein gehalten ist, um eine Lösung, die völlige Gewißheit gäbe, zu gestatten.

6. Kennst du das Bild auf zartem Grunde?

Die Lösung in der Turandot lautet:

Dies zarte Bild, das, in den kleinsten Rahmen
Gefaßt, das Unermeßliche uns zeigt,
Und der Kristall, in dem dies Bild sich malt,
Und der noch Schönres von sich strahlt,
Es ist das Aug', in das die Welt sich drückt,
Dein Auge ist's, wenn es mir Liebe blickt.

V. 2 erklärt sich aus Goethes Farbentheorie, welche dem Auge eine sonnenhafte Natur, subjektives Licht zuschreibt:

Wär' nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnten wir das Licht erblicken?
(Zur Farbentheorie I, 38.)

Der Schlußvers des Rätsels beginnt in der Turandot: „Oft schöner, als u. s. w."

7. Ein Gebäude steht da von uralten Zeiten.

Im Taschenbuch für Damen 1806 ist dieses Rätsel ohne Strophenabteilung gedruckt. Dort findet sich auch die Lösung:

Das alte festgegründete Gebäude,
Das Stürmen und Jahrhunderten getrotzt,
Das dich unendlich, unabsehlich leitet,
Und Tausende beschirmt, die große Mauer ist's,
Die China von der Tartarwüste scheidet.

Der Bau der chinesischen Mauer wurde 214 v. Chr. begonnen („von uralten Zeiten" V. 1). Daß diese in Trümmer zerfiel, und im 15. Jahrhundert n. Chr. der Bau einer neuen Mauer unternommen wurde, ignoriert Schiller („Es trotzte der Zeit und der Stürme Heer" V. 6). Diese zieht sich über gewaltige Berghöhen („Es reicht an die Wolken" V. 8), durch tiefe Thalschlünde, über Gewässer auf Bogen, bis zum Meer im Osten hin („es netzt sich im Meer") und ward zum Schutz gegen die nördlichen Völker errichtet („Es dient zum Heil u. s. w.," V. 10), ist aber jetzt an manchen Stellen verfallen. Zu V. 4 „er reitet's nicht aus" vgl. Rätsel 4, V. 4 („Es mißts und gehts kein Wandrer aus").

8. Unter allen Schlangen ist eine.

Die im Drama gegebene Lösung lautet:

Diese Schlange, der an Schnelle keine gleicht,
Die aus der Höhe schießt, die stärksten Eichen
Wie dünnes Rohr zerbricht, durch Schloß und Riegel dringt,
Vor der kein Harnisch kann beschützen,
Die sich in eignem Feuer selbst verzehrt,
Es ist — der Blitz, der aus der Wolke fährt.

Der Blitzstrahl ist eine Schlange, die doch wohl (im Widerspruch mit Str. 1, V. 2) bisweilen „auf Erden gezeugt" ist, wenn nämlich der Strahl aus der positiv elektrischen Erde in die negativ elektrische Wolke fährt. In Str. 2, V. 1 wird der Donner als „Stimme" des Blitzes aufgefaßt. Str. 3, V. 1 („Sie liebt die höchsten Spitzen") verrät vielleicht zu deutlich den Gegenstand, da bekanntlich die Spitzen der Türme, Häuser u. s. w. als die der elektrischen Wolke nächstgelegenen Punkte am meisten vom Blitz getroffen werden. „Schloß" und „Riegel" können, zumal wenn sie von Metall sind, nicht schützen, da sie dann vielmehr, wie der „Harnisch", die elektrische Materie anziehen und leiten. „Herz" (statt „Erz") in Str. 4 V. 3 und „nur" (statt „nie") in Str. 5, V. 2 sind Druckfehler. Ein für das Hamburger Theater bestimmtes Manuskript der Turandot hat keine Strophenabteilung und folgende Varianten:

Str. 2, V. 3. Verzehrt in einem Grimme
Str. 4, V. 4. Wie fest und dicht es sei.
Str. 5, V. 1. Doch dieses Ungeheuer
V. 3. Es verbrennt im eignen Feuer.

9. Wir stammen unser sechs Geschwister.

Die sechs Geschwister blieben lange ein ungelöstes Rätsel, bis auf eine Anfrage im allgemeinen Anzeiger der Deutschen ein Freund des Dichters aus dessen hinterlassenen Papieren folgende Auflösung mitteilte:

Die sechs Geschwister, die freundlichen Wesen,
Die mit des Vaters feuriger Gewalt
Der Mutter sanften Sinn vermählen,
Die alle Welt mit Lust beseelen,

Die gern der Freude dienen und der Pracht
Und sich nicht zeigen in dem Haus der Klagen —
Die *Farben* sind's, des Lichtes Kinder und der Nacht.

Man hätte ohne Zweifel die Lösung leichter gefunden, wenn nicht durch Newtons Farbentheorie die Lehre von *sieben* Hauptfarben allverbreitet gewesen wäre. Schiller nahm, nachdem ihn Goethe für seine Theorie gewonnen hatte, mit diesem *sechs* Hauptfarben an, die durch das Zusammenwirken von Licht und Finsternis, oder wie es oben in der Lösung heißt, von Licht und Nacht entstehen; jenes ist „*der Vater*", diese „*die Mutter*" (Str. 1, V. 3 f.). In den Schlußversen der ersten Strophe ist die Copula hinzuzudenken. „*Zirkeltanz*" in Str. 2, V. 4 ist wohl von dem periodisch sich ewig erneuernden Farbenwechsel in der Natur, nach den Jahreszeiten, zu verstehen. „*Und lieben uns*" (Str. 3, V. 2) erinnert an den ähnlichen Gebrauch des Pronomens im Griechischen.

10. Wie heißt das Ding, das wen'ge schätzen?

Die Lösung in dem Schauspiel lautet:

Das Ding von Eisen, das nur wen'ge schätzen,
Das Chinas Kaiser selbst in seiner Hand
Zu Ehren bringt am ersten Tag des Jahrs,
Dies Werkzeug, das, unschuld'ger als das Schwert,
Dem frommen Fleiß den Erdkreis unterworfen —
Wer träte aus den öden, wüsten Steppen
Der Tartarei, wo nur der Jäger schwärmt,
Der Hirte weidet, in *dies* blühnde Land,
Und sähe rings die Saatgefilde grünen
Und hundert volkbelebte Städte steigen,
Von friedlichen Gesetzen still beglückt,
Und ehrte nicht das köstliche Geräte,
Das allen diesen Segen schuf — den *Pflug*?

Am ersten Tag des Jahrs, wenn die Sonne in das Zeichen des Wassermanns tritt, feiern die Chinesen das Fest *Himhum* zu Ehren des Ackerbaus, und der Kaiser pflügt an diesem Tage selbst. Er heißt der „*größte Kaiser*" als Beherrscher des bevölkertsten Staats der Erde. Der Vers „*Es hat den Erdkreis überwunden*" wird durch den Vers der Auflösung schön erläutert: Es hat „*dem frommen Fleiß den Erdkreis unterworfen*". Die folgenden Gedanken sind im *Eleusischen Fest* glänzend ausgeführt.

11. Ich wohn' in einem steinernen Haus.

Die Lösung des Rätsels ist der Funke. Im Steine schlummernd, wird er vom Feuerstahl, „der eisernen Waffe", hervorgelockt, kann anfangs noch von einem Regentropfen erstickt werden, wächst aber, wenn ihm die Luft, „die mächt'ge Schwester", zu Hilfe kommt, in kurzer Zeit, wie es das Lied von der Glocke so ergreifend schildert, zu unwiderstehlicher Macht heran.

12. Ich drehe mich auf einer Scheibe.

Die Auflösung im Schauspiel lautet:

Was schneller läuft als wie der Pfeil vom Bogen,
Und dreht sich's auch auf kleiner Scheibe nur,
Doch viele tausend Meilen hat durchflogen,
Eh' es den kleinen Raum durchzogen, —
Der Schatten ist es an der Sonnenuhr.

Das Rätsel besteht nicht vor einer strengen Prüfung. Nur die vier ersten Verse passen auf den Schatten an der Sonnenuhr; bei dem übrigen muß man an den scheinbaren Gang der Sonne denken, die den Schatten verursacht.

13. Ein Vogel ist es und an Schnelle.

Die Lösung ist das Schiff. Es gleicht dem Vogel an Schnelle, und noch mehr gleicht es dem Fisch (V. 3). Selbst der riesenhafte Walfisch, dieses „Untier" der Wasserwelt (V. 4), weicht manchem Schiff an Größe. Dem Elephanten (V. 5), welcher bekanntlich oft Türme mit Bewaffneten auf seinem Rücken trägt, gleicht es wegen seiner hohen Verdecke und Masten. Wenn es seine Ruder regt, gleicht es einer Riesenspinne (V. 7). Der „spitz'ge Eisenzahn" (V. 10) ist der Anker.

Das Jahr 1802.

Das Jahr 1802 wenigstens war, in seiner größern ersten Hälfte, für unsern Dichter ein unergiebiges. Seine gesellschaftlichen Be-

ziehungen in Weimar, sowie häusliche und Familienverhältnisse brachten allerlei Störungen; die Hauptsache aber war, daß er noch immer nicht ganz mit sich einig werden konnte, welchen dramatischen Stoff er zunächst angreifen sollte. Dazu traten Krankheiten der Seinigen und der Ankauf eines Hauses in Weimar mit den Unannehmlichkeiten des Umzugs und der Einrichtung der neuen Wohnung. Es kamen ferner betrübende Nachrichten von der Erkrankung und bald nachher von dem Tode seiner geliebten Mutter, die an demselben Tage, wo er sein neues Haus bezog, am 29. April starb. Erst am 9. September berichtete er Körnern, daß er die letzte Zeit nicht unthätig gewesen sei und nun mit ziemlichem Ernst an einer neuen Tragödie, der Braut von Messina, arbeite. Er hielt sich auch so fleißig an dieses Hauptwerk des Jahres, daß er es am Sylvesterabend wenigstens beinahe vollendet vorlesen konnte.

Unter solchen Umständen würde der Ertrag des Jahres an kleinern Gedichten noch spärlicher ausgefallen sein, als wir ihn finden, wenn nicht eine äußere Veranlassung ihm eine Anzahl schöner Lieder entlockt hätte. Schon im November des vorigen Jahres hatte er an Körner berichtet: „Goethe hat eine Anzahl harmonierender Freunde zu einem Klub oder Kränzchen vereinigt, das alle vierzehn Tage zusammenkommt und soupiert. Es geht recht vergnügt dabei zu, obgleich die Gäste zum Teil sehr heterogen sind; denn der Herzog selbst und die fürstlichen Kinder werden auch eingeladen. Wir lassen uns nicht stören; es wird fleißig gesungen und pokuliert. Auch soll dieser Anlaß allerlei lyrische Kleinigkeiten erzeugen, zu denen ich sonst bei meinen größern Arbeiten niemals kommen würde.“

Erst das Jahr 1802 brachte jedoch einige poetischen Blüten hervor, die wir diesem Anlaß verdanken. Es sind die Gedichte: „Die vier Weltalter, An die Freunde, Dem Erbprinzen von Weimar und die Gunst des Augenblicks. Zu ihnen kamen im folgenden Jahre noch das Siegesfest und die beiden Punschlieder hinzu.

Auch Goethe bekennt, „daß er manche durch Naivetät vorzüglich ansprechende Lieder dieser Vereinigung verdanke, wo Neigung ohne Leidenschaft, Wetteifer ohne Neid, Geschmack ohne Anmaßung, Gefälligkeit ohne Ziererei, und zu all dem Natürlichkeit ohne Roheit wechselseitig ineinander wirkten.“ Es gehören dazu unter andern das Stiftungslied, Zum neuen Jahr (1. Januar 1802), das Tischlied u. s. w. So finden wir also wieder Schiller

und Goethe, wie früher in der Xenien- und Balladendichtung, in einem poetischen Wettstreit miteinander.

Auch in diesen Gesellschaftsliedern tritt der verschiedene Charakter beider Dichter auf das bestimmteste hervor. Goethe wählte in der Regel anmutige, gefällige Stoffe, deren Behandlung ihm meisterhaft gelang, wogegen Schiller sich durch den Ernst seiner Sinnesweise und den Schwung seiner Phantasie und Empfindung zu den großartigsten Gegenständen hingezogen fühlte. Wie seine gesellschaftliche Unterhaltung, so entsprechen auch seine Gesellschaftslieder dem von ihm aufgestellten Grundsatze, „man müsse, wenn man auf die Menschen wirken wolle, zuerst die bildende Hand spielend an den Müßiggang und die Vergnügen der Menschen legen.“ Auch enthielt er sich durchaus solcher Beziehungen auf die speciellsten Verhältnisse, wodurch, wie so manche andere Gedichte Goethes, so auch mehrere Gesellschaftslieder desselben rätselhaft werden. Goethe hatte über dem Dichten der hieher gehörigen Lieder immer den nächsten Kreis, Schiller eine ganz idealisierte Gesellschaft im Auge. Und wie er bei der Abfassung dieser Gedichte nicht aus seiner Natur herauskonnte, so zeigte er sich beim Urteil über die Goetheschen nicht unbefangen. „Es ist eine erstaunliche Klippe für die Poesie,“ schrieb er den 18. Februar 1802 an Körner, „Gesellschaftslieder zu verfertigen; die Prosa des wirklichen Lebens hängt sich bleischwer an die Phantasie. So hat Goethe sebst einige platte Sachen bei dieser Gelegenheit ausgehen lassen, wiewohl auch einige sehr glückliche Liedchen mit unterliefen, die aus seiner besten Zeit sind.“ Bei unbefangener Prüfung muß man Goethen im Gesellschaftsliede die Palme, nicht bloß im Vergleich mit Schiller, sondern auch mit unsern übrigen Dichtern, zuerkennen.

Außer den erwähnten Gedichten gehören noch hierher: Kassandra, Thekla, eine Geisterstimme und Kampf und Ergebung. Das letztere, dessen Echtheit jetzt gegenüber Hoffmeister von Gödeke (Bd. XI, S. 375) nachgewiesen ist, findet sich nicht in der Gedichtsammlung und kann füglich auch hier übergangen werden. Das Gedicht An Karl Katz nach Subiacco ist wohl zweifelhaft. Vgl. Gödeke, Bd. XI, S. 426.

1. Die vier Weltalter.

Am 4. Februar 1802 schrieb Schiller an Körner: „Ich schicke dir hier einstweilen ein paar Gedichte, die zwar noch nicht die letzte

Hand erhalten, doch aber so weit fertig sind, daß die Melodie dazu gemacht werden kann. Es wäre hübsch, wenn du mir die Melodie dazu schicken könntest, um bei unserm nächsten Kränzchen, welches den 17. dieses Monats ist, gesungen werden zu können. Zu dem Sänger (so hatte der Dicher zuerst unser Lied betitelt) wünschte ich eine recht belebte dithyrambische Musik, um eine recht exaltierte Stimmung auszudrücken. Die zwei letzten Verse würden immer vom Chor wiederholt, und erforderten also eine Variation. So wünschte ich auch, daß bei dem andern Gedichte (An die Freunde) die vier letzten Zeilen immer einen muntern Gang hätten, und auch vom Chor wiederholt würden." Körner antwortete: „Deine beiden Tafelgedichte sind vortrefflich und haben ganz das Gepräge einer geistvollen deutschen Natur. In dem Rausche, sagt man, wird der Charakter erkannt; daher muß ein deutsches Bacchanal auch ganz anders erscheinen, als etwa ein französisches. Uns führt die exaltierte Stimmung in die Ideenwelt, und gern folgen wir dem Dichter, der uns auf den höchsten Standpunkt der Betrachtung stellt und ein Gemisch von ernsten und lieblichen Bildern an uns vorübergehen läßt." Nachdem er dann bemerkt, daß er den Sänger gleich komponiert habe und beilege, heißt es später: „In dem Sänger ist eine Stelle, die von den Feinden des Christentums gemißbraucht werden wird. Eine Bitterkeit gegen das Mönchswesen ist bei dem Dichter sehr begreiflich; und in einem dithyrambischen Gesange, wo er seine Ausdrücke nicht abmißt, kann er zu harten Äußerungen gegen eine Religion hingerissen werden, die nur in ihrer Ausartung eine Störerin der Freude ist. Das erste Wunder, das von ihrem Stifter erzählt wird, war, daß er die Gäste bei einer Hochzeit mit Wein versah. Das Christentum in seiner ursprünglichen Reinheit war gewiß ehrwürdig, und noch in seiner jetzigen Gestalt kann und soll es veredelt werden. Du hast als ein Lieblingsdichter der Nation einen weit verbreiteten Einfluß; daher ist es nicht gleichgültig, wie Du Dich über das Christentum äußerst. Also nimm diese Predigt als Zugabe zu dem Gesange an." Schiller erwiderte: „Was Du über die Ausfälle gegen die christliche Religion in meinem Gedichte anmerkst, ist gegründet; auch meinte ich vorzüglich diese Stelle, als ich Dir schrieb, daß dem Gedichte noch die letzte Hand fehle." Es ist hier ohne Zweifel von der zehnten Strophe die Rede, die ursprünglich herber gelautet haben mag.

Dem Inhalte nach gehört unser Gedicht zu den kulturhistorischen und bildet der Entstehungszeit nach das letzte Glied

dieser Gruppe. Die Stimmung in allen diesen Gedichten ist eine sehr verschiedene. Der Spaziergang hat einen reflektierend elegischen Charakter; im Eleusischen Fest spricht sich begeisterte Freude aus; das Lied von der Glocke durchwandert die ganze Stufenleiter der Gefühle; Heiterkeit und Freiheit charakterisiert die vier Weltalter. Kein Zeitalter wird gescholten, von keiner Über- oder Unterordnung derselben ist die Rede; des Dichters ruhig unbefangenes Auge faßt jedes nach seiner Eigentümlichkeit auf und läßt sie nacheinander im heitern Spiele an uns vorübergehen. Er beklagt sich nicht, wie Hesiod, wie Ovid, der Zeitgenosse eines verderbten Zeitalters zu sein, keine Sehnsucht nach dem entschwundenen goldenen Weltalter spricht sich aus. Wenn irgendwo ein elegischer Anklang, eine Vergleichung der Wirklichkeit und Gegenwart mit einer schönern Zeit zu suchen ist, so wäre es allenfalls in der achten Strophe. Nicht unbedeutsam ist die Darstellung einer frohen Gesellschaft in der ersten Strophe. Dadurch wird gleich der rein ästhetische Standpunkt bezeichnet, aus dem wir die Gemälde, die der Dichter vor uns entrollt, zu betrachten haben. Nur um den Gästen einen edlen Geistesgenuß zu bereiten, nicht irgend eines andern Zweckes wegen, beschwört der Dichter die Geschlechter versunkener Zeiten herauf. Bei der Darstellung des goldenen Zeitalters streift der Ton ans Humoristische, und die Sprache sinkt vielleicht einen Augenblick zu tief.

Das Stück zerfällt in zwei Abschnitte: Str. 1—5 und Str. 6—12. Der erste, der des Dichters Verhältnis zum großen Schauspiel der Weltgeschichte darstellt, ist als Einleitung zum zweiten, der die vier Weltalter schildert, zu betrachten. Die fünfte Strophe führt geschickt zum Hauptthema über. Der ursprüngliche Titel „Der Sänger“ paßte nur zum ersten Abschnitt; durch die Veränderung desselben in die jetzige Überschrift erkannte der Dichter selbst an, daß in der letztern größern Hälfte der Schwerpunkt des Inhaltes liegt.

In dem Metrum, der Reimfolge und dem ganzen Strophenbau stimmt das Gedicht mit den drei Worten des Glaubens, den Worten des Wahns, Hoffnung, Breite und Tiefe, Licht und Wärme überein (nur daß im letztern Trochäen die Daktylen vertreten). Es ist merkwürdig, daß ein Metrum von so heiterer Bewegung eine Lieblingsform des Dichters für didaktische Stoffe wurde. Für unser Gedicht war die Wahl eine sehr glückliche; auch fließt der Rhythmus im ganzen leicht und ungezwungen, nur ist bisweilen der Hiatus störend.

Str. 1. Man vergleiche mit dieser Strophe die Anfangsstrophen des Grafen von Habsburg, wo sich eine ähnliche Situation und selbst ähnliche Wendungen finden, z. B. in Str. 3, V. 3:

Wohl glänzet das Fest, wohl pranget das Mahl u. s. w.

Das die beiden ersten Verse beginnende „Wohl“ ist nicht mit einem neuern Interpreten durch „schön, herrlich“ zu erläutern; es ist, wie auch im angezogenen Verse des Grafen von Habsburg, konzessives Bindewort, auf welches eigentlich (wie im Grafen von Habsburg: „Doch den Sänger vermiss' ich“) eine Entgegensetzung folgen sollte. Diese darf hier fehlen, da das nächstfolgende dem Sinne nach sie ausdrückt: An trefflichem Mahl und Wein gebrach es zwar nicht, doch erst der Sänger bringt zum Guten das Beste, ein Lied, das die Festgenossen in höhere Sphären erhebt. „Auch beim Nektarmahl“, auch bei den Mahlzeiten der Götter durfte die Leier nicht fehlen; Apollo spielte sie, und die Musen begleiteten ihn mit ihrem Gesange, vgl. Ilias I, 600:

Also den ganzen Tag bis spät zur sinkenden Sonne
Schmausten sie; und nicht mangelt' ihr Herz des gemeinsamen Mahles,
Nicht des Saitengetöns von der lieblichen Leier Apollons,
Noch des Gesangs der Musen mit hold antwortender Stimme.

Str. 2. In des Dichters reinem Gemüt spiegelt sich das Ewige, das Bleibende, Gesetzliche der Erscheinungen ab. Aus diesem Allgemeinen kann er das Besondere, das Einzelne der Zukunft, wie der Gegenwart ableiten. Selbst über das Dunkel der ältesten Zeiten, wo die Geschichte uns verläßt, über den geheimnisvollen Ursprung der Dinge giebt uns die Poesie Aufschlüsse. Wie hier der Dichter „in der Götter urältestem Rat“ sitzend dargestellt wird, so läßt Goethe ihn im Gedicht Weltseele an dem Born, woraus alles Leben quillt, an der Tafel, wo die Lebenskräfte ihren heiligen Schmaus halten, im Weltmittelpunkte zugegen sein; und Hesiodos rühmt von den Musen (Theogon. V. 96 ff.):

. . Sei von den Musen der Anfang, welche dem Vater
Zeus durch Hymnen erfreu'n das erhab'ne Gemüt im Olympos,
Redend alles, was ist, was sein wird, oder zuvor war.

Str. 3. Was in der Wirklichkeit „zusammengefaltet“, verworren, ordnungslos erscheint, das führt uns der Dichter entfaltet, ausgebreitet, geordnet, in schöner Darstellung, durch Rhythmus und Pracht der Rede gehoben, durch eine blühende Phantasie aus-

geschmückt („glänzend"), vom Ernst des Lebens befreit, ein heiteres Spiel („lustig") vor (V. 1 f.). Die Wirklichkeit weiß er durch seine Darstellung zum Ideal zu verklären; und diese Kunst der Verklärung des Irdischen dankt er der Muse, die ihn zum Dichter geweiht (V. 3 f.). Kein Gegenstand ist so geringfügig und unbedeutend, den er nicht zu idealisieren verstände, — oder auch: Kein Los ist so eng und beschränkt, das er nicht vergäße und vergessen machte, wenn sein Lied ertönt (V. 5 f.). — Im Schlußverse ist „einen" gegen die Regeln der Prosodie als Pyrrhichius zu lesen. Der Fehler fällt nicht auf, da der lebhafte Gang des Metrums das Wort mit sich fortreißt. Bedeutender ist ein metrischer Verstoß im vorletzten Verse, wo die Schlußsilbe von „niedrig" mit „keine" zusammen nur die Geltung zweier Kürzen haben soll. Dem Fehler wäre durch folgende Änderung leicht abzuhelfen gewesen:

Kein Dach ist so niedrig, kein Hüttchen so klein.

Str. 4. Die Poesie drängt das Bedeutsame und Große, was die Natur auf einen unbegrenzten Raum, in eine unendliche Zeit verteilt hat, auf einen engen Kreis, in ein kleines, leicht überschauliches Bild zusammen, gleich wie Hephästos auf dem Schilde des Achilles eine unendliche Menge von Gegenständen zu einem schön geordneten Bilde vereinigt. Denselben Gedanken sprechen Die Künstler (V. 225 ff.) mit Beziehung auf die dramatische Poesie aus:

Was die Natur auf ihrem großen Gange
In weite Fernen auseinander zieht,
Wird auf dem Schauplatz, im Gesange
Der Ordnung leicht gefaßtes Glied.

Wie hier Hephästos „Der erfindende Sohn des Zeus" genannt wird, so heißt er auch im Eleusischen Fest (Str. 16) „Zeus erfindungsreicher Sohn" (ähnlich bei Homer). Unter seinen Kunstwerken sind besonders die Schilde berühmt, die er für Heroen und Götterlieblinge schmiedete, z. B. der des Äneas (Än. VIII, 625 ff.), des Herakles (Hesiod. Scut. 122 ff.) und vor allen der des Achilles (Il. XVIII, 477 ff.):

Erst nun formt' er den Schild, den ungeheuren und starken,
Ganz ausschmückend mit Kunst, und zog die schimmernde Ründung
Dreifach und blank ringsum . . . .
Drauf nun schuf er die Erd' und das wogende Meer und den Himmel,
Auch die Scheibe des Monds und die rastlos wandelnde Sonne,
Drauf auch alle Gestirne, so viel sind Zeichen des Himmels u. s. w.

In V. 5 ist die Genetivform „All" nicht zu billigen; Schiller hätte allenfalls sagen können:

So drückt er ein Bild des unendlichen Alls
In die flüchtig verrauschende Welle des Schalls.

Doch würde er ungern „des Augenblicks" (V. 6) geopfert haben, wie er denn auch im Prolog zum Wallenstein von der Kunst der Mimen sagt:

Und wie der Klang verhallet in dem Ohr,
Verrauscht des Augenblicks geschwinde Schöpfung.

Töne, Gesang, Sprache („flüchtig verrauschender Schall") sind dem Sänger das, was dem Maler die Farbe, dem Bildhauer der Stein ist; ihnen prägt er das „Bild" des darzustellenden Gegenstandes auf.

Str. 5. Mit dieser Strophe bahnt sich der Dichter den Weg zu seinem Hauptthema. Der Sänger hat alle Perioden der Weltgeschichte, vom Kindes- und Jugendalter der Menschheit an, vor seinem Geistesauge vorübergehen lassen und führt sie nun dem gegenwärtigen Weltalter vor. Hesiodus zählt ebenfalls fünf Weltalter, aber Schillers zweites, die Heroenzeit, ist ihm das vierte; Ovid nennt ihrer vier, Aratus drei, Vergil und Tibull gar nur zwei.

Str. 6. Den altitalischen Landgott „Saturnus" (V. 1) verglichen die Römer mit dem griechischen Kronos, und man rühmte von beider Herrschaft dasselbe Gut. Mit seinem Sturz vom Weltthron durch Zeus schloß die in unserer Strophe geschilderte goldene Zeit. Zur Vergleichung lassen wir Ovids Gemälde derselben (Metam. I, 89 ff.) abgekürzt folgen:

Erst entsproß das goldne Geschlecht, das, von keinem gezüchtigt,
Ohne Gesetz freiwillig der Treu und Gerechtigkeit wahrnahm . . .
Nicht die grade Drommete von Erz, noch gewundene Hörner,
Auch kein Helm war jetzo, noch Schwert; und der Söldner entbehrend,
Lebten, von Sorge befreit, in behaglicher Ruhe die Völker.
Selbst annoch unbeschatzt, und dem Karst nie pflichtig, noch jemals
Wund vom schneidenden Pflug, gab freudiger allen die Erde;
Und mit den Speisen vergnügt, die sonder Zwang sich erhuben,
Pflückten sie Arbutusfrucht und des Bergthals würzige Erdbeer.

Vgl. die Schilderungen von Hesiod (Werke und Tage 112 ff.), Vergil (Landbau I, 125), Goethe (Tasso II, 1) und A. W. Schlegel (Prometheus).

Str. 7. Schilderung des Heroenalters. Schon hier zeigt sich, wie der Dichter als „ein fröhlicher Wandrer" sich den

Zeiten und Völkern gesellt: er spricht nicht von einem silbernen, einem ehernen, einem eisernen Zeitalter, er hebt das Gute, das Anziehende eines jeden Weltalters hervor. „Des Skamanders Feld“ oder, wie es im Siegesfest (Str. 4, V. 4) heißt „des Skamanders Thal“ ist die Ebene von Troja. Auch in dieser Periode wurde Frauenschönheit über alles geschätzt; entbrannte doch um Helena, die schönste der griechischen Frauen, der gewaltige trojanische Krieg.

Str. 8. Endlich gelang den Heroen die Bezwingung der Ungeheuer, oder allgemeiner: Endlich siegte Menschlichkeit und Bildung über Roheit und Unkultur (V. 1). Aus der kraftvollen Heldenzeit entwickelte sich als drittes Weltalter die Blütenperiode griechischer Kunst und Bildung, die Zeit der Schönheit, der Humanität und Milde. V. 3 geht auf die damals entstandenen Meisterwerke der Ton- und Dichtkunst, V. 4 auf die der bildenden Künste. In den Schlußversen klingt die Klage wieder an, die er in Str. 12 und der Schlußstrophe der Götter Griechenlands ausgesprochen.

Str. 9. Übergangszeit zum vierten Weltalter. Die Verehrung der alten Götter wich einer neuen Religion (V. 1), und ihre herrlichen Bildsäulen wurden umgestürzt. Heiland heißt der Erlöser eben daher, weil er „die Gebrechen der Erde zu heilen“ (V. 4) kam. Von nun an waren die Menschen nicht mehr bloß einem heitern Genusse der Gegenwart und der Sinnenwelt hingegeben, sie kehrten den Blick forschend in ihr Inneres und auf das Übersinnliche.

Str. 10 schildert als viertes Weltalter das Mittelalter mit den Bußübungen und Kasteiungen der Ordensgeistlichen, den gefährlichen Turnieren der eisengepanzerten Ritter, mit seiner Finsterkeit und Wildheit, aber auch seiner Glanzseite, der begeisterungsvollen Frauenliebe.

Str. 11. Die Zeit der Minnesänger wird besonders hervorgehoben. Wie innig damals Liebe und Poesie verschwistert waren, zeigen namentlich die Minnehöfe in der Provence, wo verwickelte Liebesfragen poetisch verhandelt, Liebeshändel entschieden wurden, und die besten Sänger einen Kranz oder eine Blume als Preis erhielten. Der Hauptgegenstand der lyrischen Poesie jener Zeit war die Minne, Liebe in allen ihren Beziehungen und Wechselfällen, der Liebe Freud' und Leid, Gunst und Ungunst, Trennungsschmerz und Sehnsucht. Wenn Schiller „die Flamme des Liedes an der Minne neu entbrennen“ läßt, so hat er dabei vorzugsweise die lyrische Poesie im Sinne.

Str. 12. Die Schlußstrophe ist als eine Huldigung für die Damen des Abendzirkels zu betrachten, dem das Gedicht zunächst zugedacht war. Schade, daß der Schluß durch einen leichten Flecken entstellt ist: „schönen" in V. 5 folgt zu nahe auf „Schönen" in V. 4.

2. An die Freunde.

Wie der Dichter in dem vorhergehenden Gedichte der geistreichen Abendgesellschaft ein skizziertes Bild der ganzen Weltgeschichte vorzeigte, so stellt er hier das Weimarsche Leben den großen Weltverhältnissen gegenüber. Das Gedicht beruht, wie Hoffmeister richtig bemerkt, auf einem doppelten Kontrast. Die Weimarschen Verhältnisse werden teils mit bessern Zuständen, mit Verhältnissen von größern Dimensionen verglichen, teils werden diese selbst wieder durch das Ideale gemessen, so daß sie als etwas Nichtiges und Unbedeutendes erscheinen.

Körner komponierte dieses Gedicht, wie die vier Weltalter, fand aber die Aufgabe schwerer. In der That möchte es sich auch mehr zur Deklamation als zum Gesange eignen und daher nicht eigentlich den Namen eines Gesellschaftsliedes verdienen. Der Gedanke tritt für ein Lied zu stark hervor, obwohl es dem Stück auch nicht an Empfindungsgehalt fehlt. Ein wohlthuendes Gefühl des Glücks, eine behagenvolle Zufriedenheit mit dem beschiedenen Lose hat jede Strophe mit sanfter Wärme durchhaucht. Wirklich war aber auch damals Weimar eine Erdstelle, wo edelgesinnte Menschen ihres Daseins froh werden konnten. Warum Schiller nicht klarer einen Umstand hervorgehoben, der so viel zum Glanz und Glück Weimars beitrug, den Zusammenfluß der ersten Genien Deutschlands an dieser Stelle, das begreift sich wohl, wenn man die nächste Bestimmung des Liedes und die Zusammensetzung des Kränzchens, wo es gesungen ward, erwägt. Die vier ersten Strophen vergleichen Weimar mit schönern Zeiten, schönern Zonen, mit der größten und belebtesten Haupt- und Handelsstadt Europas und der historisch interessantesten Stadt der Welt; die Schlußstrophe stellt die großen Begebnisse der Wirklichkeit den Schöpfungen der tragischen Kunst, die damals in Weimar so eifrige Pflege fand, gegenüber. Bei dieser durchweg antithetischen Anlage des Stücks hätte die Form leicht ermüdend einförmig werden können; allein man braucht nur einmal auf Satzbau und Verteilung der Satzaccente seine Aufmerk-

samkeit zu richten, um mit Bewunderung zu erkennen, welche Mannigfaltigkeit der Wendungen im einzelnen der Dichter mit der Einförmigkeit der Anlage des Ganzen zu verbinden gewußt hat, weshalb auch das Gedicht mit Recht ein beliebtes Deklamationsstück in Schulen geworden ist.

Str. 1 stellt die Blütezeit des griechischen Volkes der Gegenwart gegenüber. Die Vokativform „Lieben" in V. 1 wird mit Unrecht in Schutz genommen; wenn der Vokativ der Einzahl entschieden die starke Deklination des Adjektivs verlangt (Lieber Freund), warum nicht auch der Vokativ der Mehrzahl? Bemerkenswert ist der Gebrauch des Verbs „streiten" (V. 2) im Sinne von bestreiten. Das „edlere Volk" (V. 3), das hochbegünstigte Geschlecht (V. 8) bezeichnet wohl ausschließlich die Griechen, nicht etwa auch die Römer, wenn gleich auch von diesen „tausend Steine redend zeugen". Auf Schillers hohe Vorstellung von den Griechen hatten wir schon ein paarmal Gelegenheit hinzuweisen. Im sechsten Brief über die ästhetische Erziehung rühmt er von ihnen: „Zugleich voll Form und voll Fülle, zugleich philosophierend und bildend, zugleich zart und energisch sehen wir sie die Jugend der Phantasie mit der Männlichkeit der Vernunft in einer herrlichen Menschheit vereinigen." Und so entschieden erkennt er ihre Superiorität an, daß er ihren Vorzügen gegenüber an dem gegenwärtigen Geschlecht nur den Vorteil hervorhebt, daß wir die Lebenden, daß wir im Besitz, im Genusse des wenn auch minder reich ausgestatteten Daseins sind.

Str. 2 vergleicht mit schönern Zonen unsern von der Natur minder begünstigten, aber durch Kunst wohnlich gemachten Himmelsstrich. Den dritten Vers hält Götzinger für ein lückenbüßendes Anhängsel; allein ist er nicht wenigstens charakteristisch für den Dichter selbst, dem es nicht vergönnt war, sich mit den Herrlichkeiten schönerer Zonen und glänzender Hauptstädte durch Anschauung bekannt zu machen? und könnte nicht in dem „weitgereisten Wandrer" eine flüchtige Hinweisung auf Goethe liegen, der unserm Dichter so manchmal durch seine meisterhaften Schilderungen der Fremde den Mangel persönlicher Anschauung weniger fühlbar machte? Den Mitgliedern des Abendzirkels, für welche das Gedicht „An die Freunde" zunächst bestimmt war, blieben auch so leise Andeutungen gewiß nicht unverständlich. — Wie haben wir uns in V. 4 f. den Gegensatz von Natur und Kunst zu denken? Ist hier die Kunst im höhern Sinn, Poesie, Musik, Malerei u. s. w. gemeint? Sagen

die Verse: Wenn die Natur uns das schöne Klima der südlichen Länder versagt hat, so finden wir Ersatz in den Schätzen der Poesie und der Kunst überhaupt? Oder ist es ein ähnlicher Gegensatz von Natur und Kunst, wie in dem Punschlied für den Norden, wo die Kunst gemeint ist, die durch erfinderischen Geist, durch kluge Kombinierung der Naturerzeugnisse die Mängel des Klimas ausgleicht, die „Neues aus dem Alten bildend" sich dem Schöpfer gleichstellt, die öde Landstrecken in anmutige Lustanlagen verwandelt, Pflanzen besserer Zonen unserm rauhen Himmelsstrich aneignet? Die vier Schlußverse sprechen für die letztere Deutung. Wenn es auch nicht gelingen will, sagen sie, Lorbeer und Myrte unserm Klima zu gewinnen, so ist doch die Rebe, deren Frucht uns heute labt, bei uns einheimisch geworden. Auch scheint es angemessener, die höhere Kunst, als das bedeutsamste Moment, der letzten Strophe ausschließlich vorzubehalten.

Str. 3. Der geräuschvollen Welthandelstadt London mit ihrem Jagen nach äußern Gütern wird das stille Weimar als eine Pflegestätte von Schönheit und Wahrheit, von edler Geisteskultur entgegengesetzt. Das „Sonnenbild" (V. 10), als der Reflex eines Himmelsgestirns, deutet klar genug auf alles Edle und Göttliche im menschlichen Geist und Gemüt, das sich nicht in dem verworrenen, vom Eigennutz als Haupttriebfeder bewegten Weltgefühl zeigt. Bei dem in den vier letzten Versen gebrauchten Bilde schwebte vielleicht dem Dichter eine Erinnerung an folgende Stelle in Schubarts Morgengedanken am Sonntage vor: „Die Sonne spiegelt sich nicht in der stürmischen See, aber aus der ruhigen spiegelhellen Flut strahlt ihr Antlitz wieder."

Str. 4. Das prächtige Rom mit allen seinen Kunstwerken zehrt doch nur von seiner Vergangenheit; das unscheinbare Weimar erfreut sich einer frischen, in fortdauernder Entwickelung begriffenen Gegenwart. Bei der Schilderung Roms hat vielleicht dem Dichter die Stelle in Goethes Aufsatz Neapel vorgeschwebt: „Ein sogenannter neapolitanischer Bettler würde die Stelle eines Vicekönigs von Norwegen leicht verschmähen u. s. w." (Worte de Pauws). Die alte Dativform „Engelspforten" kehrt bei Schiller mehrmals wieder, z. B. im Pilgrim („zu einer goldnen Pforten"), im Siegesfest („aus seiner Tonnen"), im Lied von der Glocke („Fest gemauert in der Erden"). Zu dem Ausdruck „ein Grab nur der Vergangenheit" vgl. Schlegels Elegie Rom (V. 2)

Lerne den Tod nun auch über dem Grabe der Welt.

Götzinger zweifelt, was im letzten Subjekt, was Objekt ist. „Wird die Stunde von der Pflanze," fragt er, „oder die Pflanze von der Stunde gestreut? Die Antwort ist um so schwerer, da der Ausdruck Pflanzen streuen ganz sonderbar wäre." Ich denke, es kann keinem Zweifel unterliegen, daß „die grüne Stunde" Subjekt, und „streut" im Sinne von aussät zu fassen ist. Der Ausdruck „die grüne Stunde" ist neuerdings ganz falsch als Umschreibung von Frühling interpretiert worden; er bezeichnet die frische, lebendige Gegenwart (im Gegensatz zu V. 8), die allein lebenduftende Erzeugnisse (hier insbesondere Kunsterzeugnisse) hervorzubringen vermag.

Str. 5. Der Schluß erhebt sich, jedoch mit Festhaltung des nächsten Bezugs auf Weimar, zu einem höhern und allgemeinern Kontrast. Dem Größten, was nur irgendwo und irgendwann die Wirklichkeit zu bieten vermochte, werden die idealen Schöpfungen der Kunst als das Bedeutsamere, das Gesetzliche und darum nie Veraltende gegenüber gestellt. Die Verse 4—6 beziehen sich zunächst auf das damals blühende Theater in Weimar. „Das Große aller Zeiten" deutet nicht etwa bloß auf die historischen Dramen, die uns die großen Begebenheiten der fernsten Gegenden und Zeiten vor Augen führen, sondern allgemein auf die dramatische Poesie, die überhaupt das Große und Bedeutsame der Menschennatur uns veranschaulicht. Die Schlußworte scheint Müllner in seinem Vorwort zum Yngurd in der Erinnerung gehabt zu haben, wo er sagt:

> Nach Wahrheit rang ich, euren Sinn zu rühren,
> Nach jener Wahrheit, die im Traumgesichte,
> Die Musen vor des Geistes Auge führen.
> Auf ihrer Bahn nur ist ein sicher Schreiten:
> Was niemals war, das ist zu allen Zeiten.

3. Dem Erbprinzen von Weimar, als er nach Paris reiste.

In einem freundschaftlichen Zirkel gesungen.

Wie wir oben bei dem Gedichte „Die vier Weltalter" hörten, sollte am 17. Februar 1802 ein Kränzchen stattfinden. Allein den 18. berichtete Schiller an Körner: „Unser Kränzchen ist auf einige Tage verschoben, weil Goethe nicht hier, und weil wir den

Erbprinzen, der den 23. von hier abreist, um die große Tour zu machen, zum Abschied noch regalieren wollen." Den Tag vorher hatte Schiller an Goethe, der sich damals zu Jena aufhielt, geschrieben: „Da Sie heute nichts von sich hören lassen, so vermute ich Sie selbst bald wieder hier zu sehen; ohnehin werden Sie unsern Prinzen nicht ohne Abschied wegreisen lassen. Es ist mir eingefallen, daß es doch artig wäre, sich bei dieser Gelegenheit mit etwas einzustellen; ich habe auch schon einige Verse niedergeschrieben, die wir in unserm Kränzchen produzieren können; nur müßte es nicht später als auf den Montag (den 22.) sein." Am 18. bat er Goethe, noch vor der Abreise des Prinzen zu kommen, weil im Falle seines Nichterscheinens statt der gewöhnlichen geschlossenen Gesellschaft wahrscheinlich ein „großer Klub" stattfinden werde, in welchem sich der Prinz weniger gern befinde. Goethe antwortete zwar am 19. Februar, er könne der Einladung nicht folgen, muß jedoch sich nachher anders besonnen und bis zum 22. sein Tischlied gedichtet haben, von dem es in den Annalen heißt: „Das bekannte Mich ergreift ich weiß nicht wie war zum 22. Februar gedichtet, wo der durchlauchtigste Erbprinz, nach Paris reisend, zum letztenmal bei uns einkehrte." Das Kränzchen vom 22. muß hiernach ein liederreicher Abend gewesen sein; denn sehr wahrscheinlich wurden auch die jüngst gedichteten Vier Weltalter und An die Freunde mit den Melodieen von Körner vorgetragen. Das vorliegende Lied diente ohne Zweifel als Schlußgesang und wurde, wie V. 1 schließen läßt, unmittelbar vor dem Aufbruch der Gesellschaft gesungen. Da sich in der Eile dazu keine eigene Komposition beschaffen ließ, so paßte Schiller das Metrum der Melodie des beliebten Liedes von Claudius Bekränzt mit Laub an.

Es ist anziehend, die beiden von Schiller und Goethe für diesen Abend gedichteten Lieder nebeneinander zu halten. Das Goethesche trifft meisterhaft den Ton gesteigerter gesellschaftlicher Fröhlichkeit; über den Abschied des Prinzen geht es leicht spielend hinweg; Anlage und Ausführung sind gleich vortrefflich. Schillers Gedicht hat, wie es zu seiner Gemütsart und auch zu einem Abschiedsliede paßte, eine mild elegische Färbung; der Ton ist würdig und edel, und in Beziehung auf den Prinzen freundschaftlich vertraut und herzlich; das ganze ist von sittlichem Ernst und vaterländischer Gesinnung durchweht.

Zu Str. 6 bemerken wir: Der „große Ahn" ist Herzog Bernhard von Weimar, der im dreißigjährigen Kriege sich auszeich-

nete, namentlich am Rhein 1637 und 1638 Siege erfocht und die Festung Breisach eroberte, aber im folgenden Jahre, als er sich zu einem neuen Feldzuge rüstete und bei Neuburg über den Rhein gehen wollte, plötzlich erkrankte und erst 35 Jahre alt starb.

Hoffmeister besaß durch die Schillersche Familie ein Manuskript dieses Gedichtes von Schillers Hand, sehr reinlich geschrieben, „und in jenen festen, großartigen, prächtigen, kühnen Schriftzügen, wie der ganze Mensch selber war,“ wahrscheinlich für ein wertes Mitglied des Kränzchens, vielleicht für den Prinzen selbst bestimmt. Hier fehlt die jetzige dritte Strophe, und die jetzige vierte lautet:

Dich leite durch das wild bewegte Leben
Ein freundliches Geschick!
Ein rein Gefühl hat dir Natur u. s. w.

Die vorletzte Strophe lautet dort:

Dort opfere des Helden großen Manen
Und auch dem Gott des Rheins,
Dem alten Grenzenhüter der Germanen
Ein Glas des besten Weins.

Eben diese Varianten finden sich in W. G. Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen, Jahrgang 1805, nur daß hier in Str. 1, V. 3 (wohl durch ein Druckversehen) „stillen“ fehlt, und die vorletzte Strophe so beginnt: „Dort opfre du des Helden u. s. w.“ Der Überschrift ist hier beigefügt: „Melodie: Bekränzt mit Laub den lieben u. s. w.“

4. Die Gunst des Augenblicks.

Das Gedicht erschien zuerst in Beckers Taschenbuch zum geselligen Vergnügen 1803. Den 18. März 1802 sandte Schiller es nach seinem Kalender zum Druck ab. Der Grundgedanke ist recht aus der Tiefe der Denk- und Empfindungsweise unsers Dichters geschöpft: Ohne den begeisternden Moment, ohne den zündenden Funken, der vom Himmel zuckt, keine Freude, kein Glück, nichts Göttliches, nichts Schönes auf Erden; und wie das Glück dem Blitz im Entstehen gleicht, so auch im Schwinden. Wir werden sehen, in wie manches andere Gedicht sich diese Ideen verzweigen.

Str. 1. Das Bindwort „Und“, womit das Gedicht beginnt, knüpft das heutige Kränzchen an die frühern, in denen, wie Schiller

brieflich an Körner berichtete, nicht bloß soupiert und pokuliert, sondern auch „fleißig gesungen" wurde („Kranz der Lieder"), und „es recht vergnügt zuging, obgleich die Gäste zum Teil sehr heterogen waren" („heitern, bunten Reih'n").

Str. 2—4. Dem Dichter ist das frohe Gesellschaftsmahl ein Freudenopfer, das den Göttern dargebracht wird, folglich der Tisch ein Altar, den Ceres mit ihren belebenden, auch das Auge erquickenden Gaben, Bacchus mit seinem begeisternden Weine ausgestattet hat. Aber wirkungslos sind diese Gaben, wenn er, der alleinige Schöpfer der Freude, fehlt, der günstige Augenblick, welcher erst in Str. 5 bestimmt genannt und dort als „der mächtigste von allen Herrschern" bezeichnet wird.

Str. 5—9. Der Gedanke, daß das Glück eine freie Gabe des Himmels sei, daß es „aus den Wolken, aus der Götter Schoß" (Str. 5) fallen müsse, bildet das Thema eines eigenen Gedichtes „Das Glück". Die Freude, heißt es dort:

. . . . . ruft nur ein Gott auf sterbliche Wangen,
Wo kein Wunder geschieht, ist kein Beglückter zu seh'n.

Und wenn in Str. 3 f. angedeutet wird, daß die glänzende Zurüstung des Festmahls noch nicht das Erscheinen der Freude verbürge, so sagt auch das angezogene Gedicht von den Göttern, die das Glück bringen, daß sie oft gerade dann ausbleiben, wenn man ihnen mit Zuversicht entgegensieht:

Ungehofft sind sie da und täuschen die stolze Erwartung,
Keines Bannes Gewalt zwinget die Freien herab.

Im Geheimnis heißt es:

So sauer ringt die kargen Lose
Der Mensch dem harten Himmel ab;
Doch leicht erworben aus dem Schoße
Der Götter fällt das Glück herab.

Auch die Erwartung spielt auf dieses freiwillige, überraschende Erscheinen des Glückes an:

Und leis, wie aus himmlischen Höhen
Die Stunde des Glückes erscheint . .

Der Grundgedanke der Strophen 6 bis 8 begegnet uns wieder im Glück:

Alles Menschliche muß erst werden und wachsen und reifen,
Und von Gestalt zu Gestalt führt es die bildende Zeit;

Aber das Glückliche siehest du nicht, das Schöne nicht werden,
  Fertig von Ewigkeit her steht es vollendet vor dir.
Wie die erste Minerva, so tritt, mit der Ägis gerüstet,
  Aus des Donnerers Haupt jeder Gedanke des Lichts.

Und daß die Freude, das Glück, das Schöne, wie sie urplötzlich entstehen, so auch rasch verschwinden, deutet symbolisch auch das Punschlied an:

Eh' es verdüftet,
Schöpfet es schnell!
Nur wenn er glühet,
Labet der Quell.

Fernere Verschlingungen der Hauptidee unseres Stückes durch andere Produktionen Schillers weisen die Anmerkungen zum Geheimnis (Str. 2 f.) nach. — Unrichtig hat man den „Farbenteppich" in Str. 8 auf den gleich darnach erwähnten Regenbogen bezogen; es ist der Farbenglanz gemeint, den ein heller Sonnenblick auf Fluren, Wiesen und Gewässern erscheinen läßt.

Schließlich fügen wir aus Beckers Taschenbuch noch folgende Varianten bei. Str. 3 beginnt:

Denn nichts frommt es u. s. w.

Str. 4:

Zuckt (statt zückt) vom Himmel u. s. w.

Str. 5, V. 2 lautet dort:

Aus der Götter Hand das Glück . . .

und Str. 7:

Langsam in dem Lauf der Horen
  Fügt der Stein zum Steine sich;
Schnell, wie es der Geist geboren,
  Rührt des Werkes Seele dich.

5. Kassandra.

In einem Briefe Schillers an Goethe vom 11. Februar 1802, worin von ökonomischen Angelegenheiten, die ihm die Geistesfreiheit raubten, die Rede ist, heißt es am Schlusse: „Unter diesen Umständen hat das kleine Gedicht Kassandra, das ich in einer ziemlich glücklichen Stimmung angefangen, nicht viel Fortschritte machen können." Am 18. Februar schrieb er an Körner über das Gedicht

Die vier Weltalter und fügte hinzu: „Ich habe noch verschiedene andere angefangen, die mir aber ihrem Stoffe nach zu ernsthaft und zu poetisch sind, um bei einer vermischten Societät und bei Tische (er meinte das Goethesche Abendkränzchen) zu kursieren." Ohne Zweifel gehörte zu diesen Kassandra und ebenso das folgende Gedicht Thekla. Zum Abschluß gelangte Kassandra erst im August 1802. „Damit Du den Glauben an meine Produktivität nicht ganz verlierest," schrieb Schiller an Körner am 9. September, „so lege ich die Kassandra bei, ein kleines Gedicht, das den vorigen Monat entstanden ist."

Kassandra oder Alexandra, die schönste unter den Töchtern des Priamus und Zwillingsschwester des Sehers Helenus, erscheint bei Homer noch nicht als Seherin. Nach Servius gelangte sie auf folgende Weise zur Gabe der Weissagung: Apoll liebte sie und bat sie um Liebesgunst. Sie versprach diese unter der Bedingung, daß er ihr die Kunde der Zukunft verliehe. Apoll gewährte ihr die Bitte, fügte aber, da sie ihr Versprechen nicht hielt, seinem Geschenk den Fluch hinzu, daß ihre Vorhersagungen nicht geglaubt werden sollten. Als eine solche vergebens warnende Seherin erscheint sie in Äschylus Agamemnon und bei Vergil, Än. II, 254:

Jetzt auch erschließt Kassandra den Mund annahendem Schicksal,
Der, auf des Gottes Gebot, nie sprach, daß glaubten die Teukrer.

Bei den Alten erscheint Kassandra, wenn der Gott sie beseelt, häufig als eine Rasende, so bei Quintus Smyrnäus XIII, 517 ff.:

Als sie nun sah, wie die unheilvollen Zeichen sich häuften,
Drohend der Stadt mit Verderben, da schrie sie laut, wie die Löwin
Aufschreit .... Lang flattern die glänzenden Locken
Um die schneeige Schulter und wallen herab auf den Rücken;
Glühend rollet ihr Aug', und wie hin und her in dem Windzug
Wallend das Rohr sich bewegt, so bewegt sich der Wandelnden Nacken.

Ähnlich ist Fr. Stollbergs Darstellung in seiner Ode Kassandra. Unser Dichter faßte die Seherin nicht als eine tobende Mänade auf, sondern als eine stille Unglückliche, die sich mit ihrem Kummer von der Welt zurückzieht (Str. 3). Was sie aber zur Unglücklichen macht, ist nicht so sehr der Unglaube an ihre Weissagungen, der Hohn, womit man sie aufnimmt, als vielmehr der klare Blick in die Zukunft, die Gabe der hellen Erkenntnis. Dies ist das schwere Geschick, dem ihre Seele erliegt.

Dann ist aber auch unverkennbar, daß Kassandra nach

Schillers Auffassung in viel umfassenderm Sinne eine Repräsentantin aller derer sein soll, die zu sehr in die Tiefen des Lebens geblickt (Str. 11, V. 7 f.), und darüber den frohen Genuß der Gegenwart („der Stunde fröhlich Leben" Str. 9, V. 7) eingebüßt haben. Man braucht nicht, wie Kassandra die Gabe der Weissagung zu besitzen; man braucht nur mit Schiller den tiefen Hang zu haben, durch ernste Prüfung und Betrachtung des menschlichen Loses den glänzenden Duft, womit der Augenblick unsere Sinne umhüllt, zu verscheuchen, so ist der kindliche Frohsinn dahin, so mischt sich, wie dies von Schiller seine Biographen berichten, jeder Freude sogleich der tiefste Ernst bei, so drängt sich die Idee von der Flüchtigkeit menschlichen Glücks selbst in das rauschendste Gewühl der Lust. — Diese Auffassung des Gedichtes bezeichnet freilich ein neuerer Interpret nach seiner gewöhnlichen absprechenden Weise als ganz verfehlt und unrichtig. Er leugnet den angedeuteten Charakterzug des Dichters, den dessen Schwägerin, die ihn doch wohl besser kannte, ausdrücklich bezeugt; er kümmert sich nicht um das Wort „Herb ist des Lebens innerster Kern", das der Dichter sogar seinem Punschliede einflicht. Er sieht in Kassandra eben nur Kassandra und will nichts davon wissen, daß sie uns als Vertreterin anderer vorgeführt sei. Hoffmeister, als hätte er die Möglichkeit dieser flachen Auffassung unseres Gedichtes vorausgesehen, schließt seine Betrachtung desselben mit den Worten: „Weil die wunderherrliche Romanze sich an ein Interesse der Menschheit anknüpft, läßt sie auch in den Lesern einen unvertilgbaren Eindruck zurück. Was soll uns auch die vollendetste Poesie, wenn sie nur die Oberfläche der Seele berührt? Hier haben wir einen überwiegenden Ideengehalt in einem kleinen lyrischen Epos, das seinem längsten Umfang nach zugleich ein dramatischer Monolog ist. Das Gedicht erfüllt uns in der That mit einem tragischen Gefühl. Das tiefe Mitleid, welches der bodenlose Jammer der Seherin in uns erweckt, schlägt plötzlich in Furcht um, wenn wir uns erinnern, daß wir selbst diesem Jammer mit jeder höhern Sprosse der Einsicht und Erfahrung näher rücken... Je tiefer wir den menschlichen Verhältnissen auf den Grund schauen, je besonnener wir unsere eigene Zukunft berechnen, desto unglücklicher fühlen wir uns."

Götzinger macht auf die innere Ähnlichkeit unsers Gedichtes mit der Jungfrau von Orleans aufmerksam. Auf Johanna ist eine Bürde gelegt, die sie nicht zu tragen vermag; das

Gebot, aller irdischen Leidenschaften sich zu entäußern, ähnlich wie unsrer Seherin das Schicksal auferlegt ist, auf alles Glück der Gegenwart zu verzichten. Beide sind allzuschwache Werkzeuge in der Hand eines höhern. Und wenn Kassandra sagt:

Dein Orakel zu verkünden
Warum warfest du mich hin
In die Stadt der Ewigblinden
Mit dem aufgeschloss'nen Sinn? u. s. w.

so finden wir in dem berühmten Monolog Johannas, im Anfange des vierten Aktes („Wärst du nimmer mir erschienen u. s. w.") dasselbe Seelenzerwürfnis. Dieser innern Verwandtschaft entspricht eine äußere Ähnlichkeit. Der Monolog geht zuletzt in die Strophenform unsers Gedichtes über. Beide beginnen auch mit derselben Situation, einer Schilderung allgemeiner festlicher Freude; auf Krieg und Haß folgt Frieden und Freude. Und wie im Drama, so kann auch im Gedicht nur eine traurige Seele in aller andern Lust nicht einstimmen.

Str. 1 und 2. Die beiden Strophen, welche die festliche Freude der Troer über die bevorstehende Vermählung Achills (des „Peliden") mit „Priams schöner Tochter" Polyxena schildern, bilden die Einleitung, die beiden Schlußverse der zweiten Strophe den Übergang zum Hauptgegenstande. Schiller folgt hier der spätern Sage über Achills Tod, wornach dieser bei der Hochzeit mit Polyxena durch Paris mit einem Pfeil tödlich verwundet wurde, während er im Gedicht Nänie die ältere Sage, daß Achill vor Troja kämpfend gefallen sei, zu Grunde gelegt hat. Mit „Lorbeerreisern" (Str. 2, V. 1) sind die Festfeiernden geschmückt, weil der Lorbeer dem Apoll geheiligt war; und in Apollons Tempel strömen sie vorzugsweise, weil dort die Hochzeitsfeier stattfand. Der „Thymbrier" (Str. 2, V. 4) oder wie es richtiger heißen sollte, der Thymbräer hieß Apoll von Thymbra, einem troischen Flecken, wo er besonders verehrt wurde.

Str. 3. Der Inhalt dieser Strophe bildet einen wirkungsvollen Kontrast zu dem der einleitenden Strophen. „Die Priesterbinde" (V. 7), infula, vitta, στεμμα, der Priesterstab, ςκῆπτρον, und das lange weiße Gewand waren die Hauptinsignien des Priesterstandes. Das Wegwerfen der Binde zeigt, daß sich der Schmerz über das aus ihrem Beruf erwachsene Unglück zu einer leidenschaftlichen Höhe steigert, wodurch dann zugleich der Ausbruch dieses

Schmerzes in einen pathetischen Monolog motiviert ist, der sich bis zur Schlußstrophe erstreckt.

Str. 4 und 5. Str. 4, V. 1—5 stellt der freudigen Stimmung des Volks und dem Glück ihrer Eltern und Schwestern ihre eigene Trostlosigkeit gegenüber, die dann in V. 6—8 zuerst allgemein motiviert wird. Den Schlußgedanken „Seh' ich das Verderben nah'n" führt Str. 5 specieller aus. Hier wird in V. 1—4 das als furchtbare Vision Geschaute sehr passend nur dunkel angedeutet und negativ bezeichnet, und zwar in drei schönen Gegensätzen, deren zwei erste konform gebildet sind, während im dritten das Gedankenverhältnis umgekehrt ist. „Eine Fackel seh' ich glühen" und „Nach den Wolken seh' ich's ziehen" bezeichnen etwas in prophetischer Ahnung Geschautes, die jedesmal beigefügten Verse etwas Gegenwärtiges; umgekehrt deutet V. 5 auf das leibhaftig Angeschaute, und das Folgende auf das „im ahnungsvollen Geist" Vernommene. Der Singular „Fackel" als Hindeutung auf die in die Paläste und Häuser geschleuderten Feuerbrände (vgl. die Zerstörung Trojas bei Schiller: „Und nach dem Giebel fliegen Feuerbrände" u. s. w.) deucht mir nicht ganz beifallswert. Die jüngst aufgestellte Erklärung, daß darunter die allererste gegen ein trojanisches Haus geschleuderte Fackel zu verstehen sei, ist doch gar zu gesucht. „Hymen", der Gott der Ehe, wird hier selbst mit einer Fackel in der Hand gedacht; bekanntlich trug bei der Hochzeitsfeier die Mutter der Braut die Hochzeitsfackel vor. In V. 7 „des Gottes Schreiten" scheint der Dichter den Ausdruck absichtlich unbestimmt gehalten zu haben; die Eris kann er hier nicht (wie in Str. 16, V. 5) gemeint haben, da er dann wohl „der Göttin" gesagt hätte. Wie sehr Schiller es liebte ein drohendes Schrecknis durch Unbestimmtheit der Bezeichnung (besonders, wie hier Str. 5, V. 3, durch das Pronomen es) in ein schauerliches Zwielicht zu stellen, ist beim Taucher ausführlicher nachgewiesen.

Str. 6—7. „Pythischer" (Str. 6, V. 8) heißt Apoll, weil er zu Pytho (ursprünglich Name von Delphi und der Umgegend) besonders verehrt wurde, nach andern von seinem Siege über die Schlange Python. An dem Schlußverse von Str. 7 kann man Anstoß nehmen. Der Parallelismus der Gedankenform in ihm und dem vorhergehenden Verse läßt ein entsprechendes Verhältnis des Inhalts erwarten; dies fehlt aber. Die Verbindung des vorletzten Verses mit dem frühern ist ja offenbar diese: Es ist unnütz, ein Leid vorherzusehen, das man nicht abwenden kann; das verhängte

Leid ist ein solches; es muß geschehen, eben weil es verhängt ist. Ich kann aber nicht sagen: Das gefürchtete Leid muß nahn, eben weil es gefürchtet wird. V. 7 enthält eine allgemein giltige Sentenz, V. 8 kann nur von bestimmten einzelnen Fällen gelten.

Str. 8. Das Adjektiv „nahe" (V. 2) sagt, streng genommen, nicht genug. Häufig frommt es noch, den Schleier von einem bevorstehenden Unglück zu lüften, selbst wenn es nahe droht; man erwartet dafür unabwendbar. V. 3 und 4 sagen: Nur für den, dem die Zukunft verhüllt (allgemeiner: dem ein tieferer Blick in das Leben versagt) ist, der sich also noch mit trügerischen Hoffnungen („Irrtum") schmeicheln kann, ist Lebensgenuß möglich; die Kenntnis der Zukunft ist Gift, ist Tod für alle Lebensfreude. „Den blut'gen Schein" (V. 6), die Scheinbilder der blutigen Scenen, die ihr bevorstehen. Wie Kassandra in V. 7 f. klagt, daß sie als eine schwache Sterbliche die schreckliche Bürde eines solchen Wissens zu tragen habe, so sagt die Jungfrau von Orleans in dem bezeichneten Monolog:

Mußtest du auf mich ihn laden,
Diesen furchtbaren Beruf? . . . .
Die Unsterblichen, die Reinen,
Die nicht fühlen, die nicht weinen,
Nicht die zarte Jungfrau wähle,
Nicht der Hirtin weiche Seele!

Str. 9. Vielleicht sagte Schiller „freud'ge Lieder (V. 3) noch in besonderer Beziehung auf „Stimme" (V. 4). Als Prophetin trug Kassandra ihre Aussprüche in recitierendem Halbgesange vor; demnach würden die beiden Verse sagen: Seit ich deine prophetischen Lieder singe, sang ich kein freudiges Lied mehr. „Den Augenblick" (V. 6) d. h. den gegenwärtigen, den Genuß des gegenwärtigen Augenblicks; so wie auch in V. 7 zu „der Stunde" das Adjektiv gegenwärtig hinzuzudenken ist; vgl. in der Gunst des Augenblicks:

Und der mächtigste von allen
Herrschern ist der Augenblick.

Str. 10 und 11. Schiller läßt Kassandra hier ihr Unglück von der Stunde an datieren, wo sie Priesterin Apolls ward. An die in der Einleitung erwähnte Veranlassung, warum Apoll ihr die Gabe der Weissagung verlieh, hat er nicht erinnert, weil dies für die Hauptidee des Stücks unwesentlich oder vielmehr sogar störend

war. Zu Str. 11 bemerkt ein neuerer Interpret: „Der Dichter nimmt an, daß die Vermählung der Polyxena mit Achill in den Frühling fällt, und seit der Zeit, wo diese Vermählung in Aussicht stand und Friede eingetreten, alle Jünglinge und Jungfrauen ihr Herz wieder der Liebe und Lust geöffnet haben.“ Davon steht nichts in Str. 11. Kassandra stellt ganz allgemein sich selbst, die nie das Glück einer frohen Braut gekannt (Str. 10, V. 1 f.), die nie den die Erde festlich schmückenden Lenz mit Freude begrüßt, ihren „in der Jugend Lustgefühlen“ dahinlebenden Freundinnen entgegen.

Str. 12. „Den Besten der Hellenen“ (V. 3) nennt auch Homer den Achill (ἄριστος, μέγα φέρτατος). „Neidet“ (V. 8) ist ein Beispiel der Freiheit, womit Schiller die einfachen Verba statt der abgeleiteten brauchte; vergleiche im Gedicht An die Freunde: „Das ist nicht zu streiten“ (statt bestreiten).

Str. 13. Homer nennt den Geliebten der Kassandra Othryoneus (Il. XIII, 363 ff.). Bei Vergil heißt er Koröbus (Än. II, 340 ff.). „Ein stygischer Schatten“ ist Koröbus' Schatten, nicht, wie man es neuerdings seltsam genug gedeutet hat, „der Styx als Schatten“. Dem prophetischen Blick der Kassandra tritt, wenn sie ihm nahen will, das Bild des schon Hingeschiedenen zurückschreckend entgegen. Gemeint ist die Ahnung seines nahe bevorstehenden Todes.*) Koröbus fiel nach Vergil (Än. II, 402 ff.) bei der Eroberung Trojas in der Verteidigung Kassandras.

Str. 14. „Ihre bleichen Larven“ (V. 1), meiner Eltern, Geschwister, Freunde u. s. w. Larven. „Larven“ sind hier nicht, wie behauptet worden, „die nächtlichen Spuk treibenden Geister der Bösen“, sondern die von Kassandra vorausgeschauten larvenähnlichen bleichen Gesichter der Toten mit ihren starren Zügen.

Str. 15. Auch ihren eigenen Tod sieht Kassandra mit prophetischem Blick. Sie starb mit Agamemnon, dem sie bei der Verteilung der gefangenen Troerinnen zugefallen war, in Mycene unter den Händen der von Ägisth bestellten Mörder. „Mein Geschick vollenden“ erinnert an das Homerische πότμον ἐφέπειν, das Voß (Od. XIV, 274) „Das Schicksal vollenden“ übersetzt hat.

Str. 16. Man könnte die Strophe für überflüssig halten, da sie zur Charakteristik Kassandras nichts beiträgt. Schiller wollte aber wohl ihre Visionen als begründet darstellen, indem er wenigstens

---

*) Willkürlich erscheint Hauffs Erklärung, Schillerstud. S. 92: Der Schatten irgend eines gefallenen Griechen oder Trojaners, etwa des Patroklus.

den Beginn der Erfüllung andeutete, und gewann durch das flüchtig skizzierte Gemälde zugleich einen passenden Abschluß des Monologs und einen ergreifenden Gegensatz zu dem Bilde festlicher Freude, womit sich das Stück eröffnet. „Eris" (V. 5), nach Il. IX, 3 eine zum Krieg anreizende Göttin, nach Il. IV, 440 des Ares Schwester, erscheint in der spätern Sage überhaupt als Göttin der Zwietracht (Discordia). Sie, die auch den ersten Anlaß zum troischen Kriege gegeben, schüttelt jetzt beim Wiederausbruch desselben freudig ihr Schlangenhaar (vipereum crinem. Aen. VI, 280). „Alle Götter fliehn davon" (V. 6); wie hat sich Schiller das gedacht? Er scheint zu unterstellen, daß die Götter, die bekanntlich an dem trojanischen Kriege den lebhaftesten Anteil nahmen, zum Hochzeitsfeste friedlich vereinigt gewesen, bei Achills Fall aber, der das Signal zu neuem Kampfe sein mußte, eilig auseinander geflohen seien, um sich wieder zum Kriege anzuschicken, und jeder dem von ihm begünstigten Volke beizustehen. Oder verließen die Götter nun alle die Troer, weil sie über ihre Treulosigkeit zürnten? Auf den Gedanken, beim Wiederausbruch des Krieges sich ein Gewitter über Troja zusammenziehen zu lassen, hat den Dichter vielleicht Il. XX, 47 ff. geführt, wo Zeus und Poseidon den Kampf der Götter mit Donner und Erdbeben begleiten. Zugleich kündet das Gewitter symbolisch das Troja bedrohende Verderben an. Faßt man „des Donners Wolken" bloß als bildliche Bezeichnung drohenden Unglücks, so entzieht man dem Schlußgemälde einen guten Teil seiner schauerlichen Größe.

An Varianten haben wir nur wenige zu notieren. Str. 3, V. 1 lautet in den zwei ersten Crusiusschen Ausgaben: „Freudlos in der Freude (statt Freuden) Fülle"; Str. 15, V. 2 im Taschenbuch für Damen auf das Jahr 1803: „Und des Mörders Auge (statt das Mörderauge) glühn"; Str. 15, V. 8 in den ältern Cottaschen Ausgaben: „Fallen (statt fallend) in dem fremden Land".

5. Thekla.

Eine Geisterstimme.

Am 9. September 1802 schickte Schiller dieses Gedicht nebst dem eben besprochenen an Körner. Dieser antwortet darauf: „Das zweite Gedicht (Thekla) hat für mich viel Anziehendes; der Ton ist trefflich darin gehalten — eine hohe Rührung mit der größten

Einfachheit verbunden. Hier hast du dich ungestört deiner Phantasie überlassen, und sie hat dich belohnt"; — worauf Schiller am 11. Oktober antwortete: „Mich freut's, daß das Liedchen der Thekla deinen Beifall hat; ich habe es mit Liebe gemacht."

Zu näherm Verständnis des Gedichtes thut man wohl, auf das Drama Wallenstein zurückzugehen. Hier hat Schiller das schließliche Schicksal der Thekla in ungewissem Dunkel gelassen, obwohl sie in einem Monolog (IV, 12) die Absicht der Selbsttötung ziemlich klar andeutet, indem sie von Max Piccolominis Pappenheimern sagt:

Sie wollten auch im Tod nicht von ihm lassen,
Der ihres Lebens Führer war — das thaten
Die rohen Herzen, und ich sollte leben! . . .
Was ist das Leben ohne Liebesglanz?
Ich werf' es hin, da sein Gehalt verschwunden!

Hat aber dieser Entschluß sie nicht später gereut? Ist sie nicht wider Willen davon zurückgebracht worden? Hat die Liebe zur Mutter nicht in ihr obgesiegt! Solchen Zweifeln scheint nun der Dichter durch unser Lied begegnen gewollt zu haben, so daß auch dieses Gedicht, wie Das Mädchen von Orleans, gewissermaßen als ein apologetisches zu betrachten wäre.

Str. 1 scheint in enger Beziehung zu den beiden Anfangsstrophen der Romanze Des Mädchens Klage zu stehen, die Thekla in den Piccolomini, Akt III, Sc. 7 singt. „Es ist," interpretiert Hoffmeister, „als ob der Dichter sagte: Was wundert ihr euch und fragt, wie es mit der Thekla ausgegangen? Und wie könnt ihr sagen, ihr Leben habe keinen Abschluß? Hat sie es euch nicht selbst in der Romanze gesagt, daß ihr Leben nur ihr Lieben sei („Ich habe gelebt und geliebet")? Wenn sie über ihr Lieben hinaus noch leben könnte, wäre sie dann noch Thekla?" Durch die Bezeichnung „flücht'ger Schatten" (V. 2) charakterisiert Schiller selbst die dramatische Figur der Thekla als ein ätherisches Gebilde ohne feste Umrisse. „Sie ist," sagt Hoffmeister, „ein Musikstück, eine Herzenshymne, die Stimme eines unsichtbaren Engels. Schiller hat nicht leicht eine zweite Figur auf die Bühne gebracht, die so wesenlos wäre, als diese reine, himmlische Seele."

In Str. 3 spricht sich der Dichter, der sonst den gewöhnlichen Unsterblichkeitsvorstellungen nicht eben zugethan war, dahin aus, daß der Tod die Seelen der wahrhaft Liebenden auf immer zu einem glücklichen Dasein vereinige. Str. 4 sagt dann weiter, diese Ver-

einigung umfasse nicht bloß die Seelen des liebenden Paares, sondern auch die der Verwandten („Dort ist auch der Vater, frei von Sünden"; so ist der Satz im Taschenbuch für Damen 1803 interpungiert); auch sei in jenen Sphären die Seele von den Makeln des Irdischen geläutert und nicht mehr der Gewalt des Schicksals preisgegeben.

Str. 4 und 5 sind ein Ausfluß der religiös-ästhetischen und symbolischen Weltanschauung, die Schiller für die höchste Auffassung und für die einzige hielt, die das uns inwohnende Göttliche uns zu lebendigem Bewußtsein zu bringen vermöge. Nicht durch die gemeine Verstandeserkenntnis können wir das Heilige, das Ewige uns näher rücken; die ewigen Wahrheiten der Vernunft vermag nur das Herz, das Gefühl, der Glaube, und zwar nur durch Symbole aus der Sinnenwelt zu verdeutlichen. Aus diesem Gesichtspunkt verteidigt auch Max Piccolomini (III, 4) Wallensteins Hang zur Astrologie:

O nimmer will ich seinen Glauben schelten
An der Gestirne, an der Geister Macht.
Nicht bloß der Stolz des Menschen füllt den Raum,
Mit Geistern, mit geheimnisvollen Kräften,
Auch für ein liebend Herz ist die gemeine
Natur zu eng, und tiefere Bedeutung
Liegt in dem Märchen meiner Kinderjahre,
Als in der Wahrheit, die das Leben lehrt.

Und so schließt auch übereinstimmend mit unserm Lied das Gedicht Hoffnung:

—, was die innere Stimme spricht,
Das täuscht die hoffende Seele nicht.

Das Jahr 1803.

Am 31. Januar 1803 war die Braut von Messina beendigt. Bald darauf unternahm Schiller die Bearbeitung zweier französischer Lustspiele für das deutsche, speciell das Weimarsche Theater. Es war Der Neffe als Onkel und Der Parasit. In jenem hielt er sich ziemlich genau an das Original; bei der Übertragung des andern schaltete er außerordentlich frei mit dem Urtexte.

Die eingeflochtene Romanze „An der Quelle saß der Knabe“ ist ganz des Übersetzers Werk; sie hat mit der französischen nur die Stimmung gemein.

Ebenso entsprang Der Graf von Habsburg aus den Vorstudien zum Tell, wie früher Der Kampf mit dem Drachen aus denen zu den Maltesern.

Überblicken wir den geringen Ertrag des Jahres an kleineren Gedichten überhaupt, so finden wir außerdem nur noch eine Gruppe von Drei Gesellschaftsliedern, das Siegesfest und die beiden Punschlieder, die für das noch fortbestehende Kränzchen verfaßt worden waren, und daneben den alleinstehenden Pilgrim, sowie die beiden oben genannten Gedichte.

Gödeke teilt (Bd. XI, S. 379) nach einem Exemplar in der Hamburger Stadtbibliothek noch folgende Verse In ein Stammbuch mit, die er vermutungsweise in dieses Jahr setzt:

Zerstöre keinem Kinde
Sein buntes Kartenschloß,
Reiß nur des Irrtums Binde
Dem Mann von starker Seele los.
Doch — ahndest Du nur Wahrheit
Und schaust noch selbst kein Sonnenlicht:
So reich' — zur höhern Klarheit —
Ihm Deine Lampe nicht.

„Die Echtheit des Gedichtes ist nicht zu bezweifeln. Der, in dessen Stammbuch Schiller den Spruch schrieb, könnte Reinhold gewesen sein.“

1. Das Siegesfest.

Dieses Gesellschaftslied gehört der abschließenden Ausführung nach dem Jahre 1803, und zwar dem 22. Mai an, wie die Notiz in Schillers Kalender unter diesem Datum zeigt: „Helden vor Troja fertig“, wurde aber bereits i. J. 1801 concipiert, wie dies aus dem Brief an Goethe vom 24. Mai 1803 hervorgeht.

Die Form ist dieselbe, die Schiller in jenem ältern Gesellschaftsliede, dem begeisterten Hymnus An die Freude, angewandt hatte. An eine Strophe von acht trochäischen Dimetern mit gekreuzten Reimen schließen sich noch vier gleichgebaute Verse mit einschließenden Reimen, die eine Art von Refrain bilden. Diese sind ganz den lyrischen Elementen des Stückes gewidmet und spielen ungefähr die

Rolle des Chors in der Tragödie, dessen Geschäft Schiller selbst so charakterisiert: „Der Chor verläßt den engen Kreis der Handlung, um sich über das Menschliche überhaupt zu verbreiten, um die großen Resultate des Lebens zu ziehen und die Lehren der Weisheit auszusprechen; und dieses thut er mit der vollen Macht der Phantasie, mit einer kühnen lyrischen Freiheit, welche auf den hohen Gipfeln der menschlichen Dinge wie mit den Schritten der Götter einhergeht." In den vier ersten Strophen sind allemal die acht ersten Verse erzählend, der Refrain aber Erguß der Empfindung. Später, wo eine solche genaue Scheidung nicht mehr stattfindet, wiederholt der Refrain die anregendsten Gedanken mit höherm lyrischen Schwunge.

Legt nun auch die Ähnlichkeit der Form beim Siegesfest und dem Lied An die Freude den Gedanken an eine gleiche Bestimmung beider nahe, so wird doch mancher Leser mit Befremden in dem oben mitgeteilten Brieffragment unser Gedicht ausdrücklich als ein Gesellschaftslied bezeichnet gesehen haben. Wer sollte auch auf den Gedanken kommen, daß ein Gedicht, worin das Schicksal der Menschheit in so wenig erfreulichen Zügen dargestellt ist, zur Erhöhung geselliger Freude bestimmt sei? Furchtbare Gegensätze in dem Geschicke der Menschen führt es uns vor: während die einen in Siegesfreuden triumphieren (Str. 1), starren die andern in unabsehbare Tiefen des Unglücks (Str. 2); hier begegnen uns solche, die voll stolzen Selbstgefühls am Ziel einer arbeitsvollen Bahn stehen (Str. 3), dort sehen wir andere, die mitten auf dem Wege zum Ziel erlagen (Str. 4); noch andere trifft unversehens ein schweres Schicksal in dem Augenblick, wo sie nach mühseliger Fahrt in den Hafen einzulaufen wähnen (Str. 5); hier sehen wir, wie dem Frevel die verdiente Strafe folgt (Str. 6), dort wieder erscheint eine ganz unbillige Verteilung des Glücks (Str. 7); gewaltige Leidenschaften umstricken und verderben die Besten (Str. 8). Diese schroffen Kontraste, diese Rätsel des Schicksals schildert das Gedicht in den acht ersten Strophen. Dann preist es den Ruhm, der unser Erdendasein überlebt (Str. 9), die heldenmütige Aufopferung für das Vaterland, die auch beim Feinde Anerkennung findet (Str. 10), des Bacchus Gabe, die uns in süße Vergessenheit des Lebens und seiner Leiden wiegt (Str. 11 und 12); und zuletzt tritt eine Seherin auf, die das Leben bis in seine Tiefen durchblickt, und bezeichnet als die allgemeinste Eigenschaft dieses ganzen verworrenen Weltgetriebes — Vergänglichkeit und Nichtigkeit, woraus dann die Lehre abgeleitet wird, daß man die Gegenwart genießen solle.

Ohne Zweifel beschäftigt sich das Gedicht, den Intentionen seines Verfassers gemäß, mit inhaltschweren Ideen, und noch dazu ist das älteste und reichste poetische Terrain gewählt, und Homerische Heldengestalten erscheinen als Träger jener Ideen. Aber — muß man wieder fragen — eignet sich das Lied dazu, gesellige Freude zu beleben, mag der Kreis, für den es bestimmt ist, auch noch so hochgebildet sein? Auf diese Frage wird man schwerlich mit Ja antworten können. Die im Gedicht angeschlagenen Disharmonieen bleiben ohne Lösung, wenigstens ohne eine dem Gemüt wohlthuende Lösung. Die Begeisterung, in der sich Kassandra erhebt und ihr „Rauch ist alles ird'sche Wesen“ ausruft, ist ein wahrhaft furchtbarer Enthusiasmus, und das Stück entläßt gewiß jeden, der sich tief hineinempfindet, mit schmerzlich aufgeregter Empfindung. Es ist bezeichnend, daß der Dichter die Lösung der Kassandra übertragen hat, derselben poetischen Gestalt, die auch in dem nach ihr benannten Gedichte das Organ der tiefsten Seelenschmerzen unsers Dichters ist.

Warum aber hat Schiller nicht, wie es von ihm zu erwarten stand, zuletzt die höhere Welt des Ideals, „des Herzens heilig stille Räume“, als Trost und Zufluchtsort aus „des Lebens Drang“ bezeichnet und so die Gegensätze auf eine tiefere und würdigere Art gehoben? Darauf läßt sich antworten, daß dieses eine Lösung gewesen wäre, die weniger für einen frohen, dem Leben zugewandten Gesellschaftskreis als für einen beschaulichen Einsamen gepaßt hätte. Und so kommen wir zu dem Ergebnis, daß Schiller von Haus aus, zufolge seiner ganzen Weltanschauung, für das Gesellschaftslied wenig geeignet war. Abgesehen von seiner nächsten Bestimmung, gehört aber unser Gedicht zu Schillers vorzüglichsten lyrischen Produktionen.

Gegen Götzingers Tadel, in der Art, wie hier die Homerischen Helden eingeführt seien, trete nichts Charakteristisches hervor, bemerkt Nauck mit Grund: „Wir erhalten von jedem einzelnen der eingeführten Helden ein sehr bestimmtes und den Originalen, wie wir sie aus Homer und Vergil kennen, entsprechendes Bild: von dem um die verlorenen Kampfgenossen bekümmerten Völkerfürsten (Il. II, 115), wie von dem „durch klugen Rat der Athene“ erleuchteten Gatten Penelopes; von dem glücklichen und die göttliche Gerechtigkeit preisenden Menelaos, wie von dem Gottverächter, dessen Strafe aus Vergil (Än. I, 39 ff.) bekannt ist; von dem bruderehrenden Teukros, wie von dem für den Ruhm des Vaters begeisterten Neop-

tolemos; von dem hochherzigen Tydeussohne, wie von dem gemütlichen Zecher Nestor."

Str. 1. Die Landschaft Troas mit der Stadt Troja, der Akropolis Pergamos („Priams Veste") und dem Flusse Skamandros (Str. 4, V. 4) erstreckte sich längs dem Hellespontos (V. 6), den heutigen Dardanellen. „Auf der frohen Fahrt begriffen" (V. 7) sagt nicht genau, was es sagen soll: bereit zur Fahrt, im Begriff abzufahren. Der im Gedicht herrschende Wohllaut macht das Ohr auch für kleinere Mißklänge empfindlich, wie: „auf den hohen — auf der frohen" (V. 5 und 7); „der frohen Fahrt — die frohen Lieder" (V. 7 und 9).

Str. 2. Statt „Trojerinnen" (V. 2) ist die richtigere Form Troerinnen oder Trojanerinnen. Jener bediente sich Schiller auch in seinen Übersetzungen aus Vergil. Zu V. 1 vgl. Schillers „Zerstörung von Troja" Str. 128, zu V. 3 Il. XVIII, 31, 51, zu V. 4 Vergils Än. III, 65, IX, 35, und „die Zerstörung von Troja" Str. 71, „Dido" Str. 93. Wenn Schiller, wie anzunehmen ist, in V. 7 und 8 sagen wollte, daß die Thränen der Frauen ihren eigenen Leiden und dem Unglück des Vaterlandes zugleich galten, so ist der Gedanke nicht klar genug ausgedrückt. Meinte er aber, sie beweinten nur das eigene Leiden beim Untergange des Reiches, ähnlich wie es in der Ilias XVIII, 301 f. von den Frauen heißt, sie seufzten „um den Patrokles zum Schein, doch jed' um ihr eigenes Elend", — so lieh er ihnen eine zu unpatriotische Sinnesart.*) Zu V. 12 „Ach, wie glücklich sind die Toten!" vgl. Euripides Troerinnen V. 374, Hekabe V. 214 und Vergils Än. III, 321 ff., wo sich derselbe Gedanke ausgesprochen findet.

Str. 3. Das Opfer, welches Kalchas, der berühmte Seher im griechischen Heere, bringt, ist ein Dankopfer für die endliche Bezwingung der feindlichen Stadt und wird wohl auch zur Erflehung einer glücklichen Rückfahrt dargebracht. So erklärt es sich, warum Pallas, die Städtezerstörerin, und Poseidon, der Gott des Meers, zunächst genannt werden. Zeus war als der höchste der Götter nicht außer Acht zu lassen. Pallas, die bei Homer im allgemeinen als die Göttin sinnreicher Erfindungen und Anordnungen in Krieg und Frieden erscheint, wird bei ihm nicht bloß als Städtezerstörerin (πολίπορθος), sondern auch als Städteschirmerin (πολιοῦχος, ἐρυσίπτολις),

---

*) Vorberger vergleicht den ähnlichen Ausspruch über die Mutter des Dareus bei Curtius: propriasque causas doloris in communi maestitia retractabat.

doch nicht gerade als Städtegründerin, als Staatenstifterin, wie hier und im Eleusischen Fest (Str. 17), dargestellt. „Neptun“ (V. 5) wäre wohl besser mit seinem griechischen Namen Poseidon benannt worden. Der zugesellte Adjektivsatz „Der um die Länder u. s. w.“ ist eine Umschreibung des Homerischen Beiwortes γαιήοχος, erdumfassend, so wie V. 7 das Adjektiv αἰγίοχος, ägishaltend, umschreibt. Die Ägis, von Hephästos dem Zeus geschmiedet, mit der auch Pallas häufig dargestellt wird, beschreibt Homer Il. V, 738 ff.:

Siehe, sie (Pallas) warf um die Schulter die Ägis, prangend mit Quasten,
Fürchterlich, rundumher mit drohenden Schrecken gekränzet.
Drauf ist der Streit, drauf Schützung und starre Verfolgung,
Drauf auch das Gorgohaupt, des entsetzlichen Ungeheuers,
Schreckenvoll und entsetzlich, das Graun des donnernden Vaters.

Zu V. 11 „Ausgefüllt der Kreis der Zeit“ vgl. Vergils — peracto temporis orbi (Än. IV, 744).

Str. 4. „Atreus Sohn“, Agamemnon, der Herrscher von Argos und Oberfeldherr der Griechen vor Troja, heißt, wie hier „Fürst der Scharen“, so bei Homer ἄναξ ἀνδρῶν, Herrscher der Männer. Ein Verzeichnis der Völker, „die mit ihm gezogen waren“, enthält das zweite Buch der Ilias V. 485 ff. Ähnlich wie in V. 5 f. „Und des Kummers finstre Wolke u. s. w.“ heißt es in der Ilias XVIII, 22:

Sprach's, und jenen umhüllte die finstere Wolke des Kummers.

Das „Drum“ (V. 9) des Chors reiht sich an die in Gedanken leicht zu supplierenden Trauerworte des Königs.

Str. 5. Man übersehe nicht die geschickte Art, wie diese Strophe sich an den Schlußgedanken der vorigen anknüpft. V. 3 f. deutet auf Agamemnons Schicksal voraus, welcher bei seiner Heimkehr von Ägisthos, der Agamemnons Gattin Klytemnestra zum Ehebruch verleitet hatte, erschlagen wurde. In V. 8 könnte man es angemessener finden, den Odysseus bei dem ahnenden Blick in die Zukunft von Apollons Geist beseelt erscheinen zu lassen. Allein seine Warnung geht nicht sowohl aus einem prophetischen Schauen, als aus einer verständigen Beobachtung des weiblichen Charakters hervor. Die Göttin kluger, besonnener Betrachtung ist aber Athene, als deren besonderer Schützling Odysseus überdies noch bei Homer erscheint. V. 9 f. erinnert im Vorbeigehen an Penelope, des Odysseus Gattin, deren Betragen einen strengen Gegensatz zu dem der Kly-

temnestra bildete. Zu V. 11 f. vgl. den Ausdruck desselben Gedanken im Gang zum Eisenhammer (Str. 6):

> Werd' ich auf Weibestugend baun,
> Beweglich wie die Well? u. s. w.

Die Wortstellung in „Sprachs Ulyß" (V. 7) halte ich für fehlerhaft. Wendungen, wie „Sprachs, und jenen umhüllte" (s. oben den zu Str. 4 angezogenen Vers), sind zwar üblich geworden; aber dort ist das Subjekt weggelassen, nicht, wie in unserem Gedichte, nachgestellt.

Str. 6. Diese Strophe hat Götzinger durchweg irrig bezogen. Er deutet „des frisch erkämpften Weibes" auf Kassandra, die bei der Verlosung der gefangenen Troerinnen dem Agamemnon zufiel, versteht diesen unter dem „Atrid'" in V. 2, sieht in V. 5 f. eine Hindeutung auf den Ehebruch, den Agamemnon durch seine Liebe zu Kassandra beging, und auf Klytemnestras Rache, und findet in V. 9—12 eine Erinnerung an die Gräuel im Hause des Tantalus, der das von den Göttern ihm vergönnte Gastrecht so schlecht vergalt. Offenbar meint aber Schiller mit dem Atriden in V. 2 Agamemnons Bruder Menelaos und mit dem Weibe in V. 1 Helena, dessen Gattin. Es heißt zwar in der Sage, Menelaos habe die wiedereroberte Helena zuerst als Sklavin gehalten und erst später wieder als Gattin angenommen; allein Schiller nahm sich in der Behandlung von Nebenumständen der alten Sage dieselbe Freiheit, die auch die griechischen Dichter, besonders die Tragiker, sich erlaubten. „Böses Werk muß untergehen u. s. w." heißt demnach: der frevelhafte Raub der Helena durch Paris mußte dem Anstifter den Untergang bereiten, auf den Frevel mußte Rache folgen u. s. w. An dem ganzen Hause des Priamus rächte Zeus die Verletzung des Gastrechtes, die Paris beging, indem er den von Menelaus gewährten gastlichen Aufenthalt zur Entführung der Helena mißbrauchte. Zeus erscheint hier als Ζεὺς ξένιος (vgl. Kraniche des Ibykus Str. 3 „der Gastliche"), als Schutzgott und Wächter über alle gastfreundlichen Beziehungen. Statt „Gastesrecht" (V. 11) stände sprachlich richtiger Gastrecht. Hier ist nicht die uneigentliche Komposition mit ihrem flexivischen -es am Platz, sondern die eigentliche (Gastrecht), da nicht der bestimmte Begriff Recht des Gastes, sondern ein allgemeiner, das die gastlichen Beziehungen betreffende Recht, zu bezeichnen ist. Unsere Dichter nehmen es oft mit diesem Unterschied zu leicht. — Zu V. 3 „Um

den Reiz des schönen Leibes" verweist Boxberger auf die Übersetzung von Ariosts Rasendem Roland in Schillers Neuer Thalia III, Str. 44:

> Ach, während ich in bitterm Schmerz geschmachtet,
> Hat schon ein andrer ihren Reiz umfaßt!

Str. 7. „Oïleus tapfrer Sohn" (V. 2), Ajas (röm. Ajax), der Lokrier, auch wohl der kleinere genannt, zum Unterschied von Telamons Sohne Ajas aus Salamis. Der Sinn seiner Worte ist: Mag Menelaos immerhin die Gerechtigkeit der Götter preisen, ihm hat das Glück wohlgewollt, er hat für die erlittene Unbilde Rache nehmen dürfen.*) Aber nicht überall hat sich das Schicksal so gerecht erwiesen; denn Patroklus liegt begraben u. s. w. „Patroklus", Achills Vetter und Liebling, Sohn des Menötius, war einer der hervorragendsten griechischen Helden vor Troja. Seinen Tod von Hektors Hand schildert Homer in der Ilias XVI (gegen den Schluß). „Thersites", der häßlichste und schmähsüchtigste Mann im griechischen Heere (vgl. Ilias II, 212) ist nach Ovid u. a., Schillers Annahme zuwider, gleichfalls nicht heimgekehrt, sondern seiner Schmähungen wegen von Achill erschlagen worden, wogegen Sophokles in seinem Philoktet ihn wenigstens den Achill überleben läßt. Auf die Nachricht, die dort Philoktet von Neoptolemus erhält, daß Patroklus gefallen sei, Thersites aber wahrscheinlich noch lebe, äußert sich Philoktet ähnlich, wie Ajas in unserm Gedichte:

> O sicher! denn das Schlechte geht nicht leicht zu Grund;
> Gar sorglich nehmen Himmelsmächte das in Hut.
> — — — — — —. Aber was gerecht
> Und edel ist, das bannen sie in ew'ge Nacht.
> Wie deut' ich mir dies Rätsel? Darf ich preisen noch
> Der Götter Fügung, die als Unrecht mir erscheint?

Das gewöhnliche Attribut der Glücksgöttin (Τύχη, Fortuna) ist nicht wie in V. 9, eine Tonne, woraus sie die Schicksalslose verstreut, sondern eine Kugel, ein Rad, ein Füllhorn oder ein Steuerruder. Über die Dativform der Einzahl „Tonnen" vgl. die Bemerkungen zu Str. 4 des Gedichtes An die Freunde. — H. Kurz teilt in seiner kritischen Ausgabe die vier Schlußverse noch dem Ajas zu; man faßt sie wohl besser als Worte des Chors auf.

---

*) Boxberger vergleicht das Wort Antonios in Goethes Tasso (II, 3):
Das Glück erhebe billig der Beglückte!

Str. 8. H. Kurz hat in seiner kritischen Ausgabe, nach der Interpunktion zu urteilen, diese Strophe noch dem Sprecher der vorigen, dem Ajas, zugeteilt; Götzinger nimmt an, daß sie von Teukros, dem Bruder des Ajas Telamonios, gesprochen werde. Gegen Götzingers Annahme erhob ich in der ersten Auflage dieses Kommentars das Bedenken, daß Schiller doch wohl in der vorliegenden Strophe, wie in den andern (vgl. Str. 7, V. 2; Str. 9, V. 2; Str. 10, V. 4 u. s. w.) den Sprecher bestimmt bezeichnet haben würde, wenn er sich nicht den der vorhergehenden Strophe fortredend gedacht hätte, und bemerkte, der Ausdruck „Bruder" sei auch im Munde des kleinern Ajas nicht geradezu unpassend. Auch jetzt noch vermisse ich eine genauere Bezeichnung des Sprechers, pflichte aber übrigens folgenden Gründen bei, die Nauck für Götzingers Ansicht geltend gemacht: „Für Teukros spricht schon die Ökonomie des Gedichtes. Mit alleiniger Ausnahme Nestors, des gesprächigen Greises, welchem am Ende und zwar in einer Weise, die jedes Mißverständnis ausschließt, zwei Strophen zugeteilt sind, spricht jeder der eingeführten Helden, unter denen man ohnehin den Teukros ungern vermissen würde, nur eine Strophe. Und zwar sehen wir die Helden zwischen dem Opferpriester Kalchas, welcher die Reihe eröffnet, und der Seherin Kassandra, welche sie schließt, gewissermaßen paarweise auftreten: Agamemnon und Ulysses fassen die Heimkehr ins Auge; Menelaus und der Sohn des Oïleus sprechen sich jeder auf seine Weise über die göttliche Gerechtigkeit aus; Teukros und Neoptolemus ehren die Toten; der Tydide und Nestor zeigen ein Herz für den besiegten Feind. Wenn überdies die Anfangsworte der Str. 8 („Ja, der Krieg verschlingt die Besten!") im Munde des lokrischen Ajax den Eindruck einer ziemlich matten Bekräftigung der eigenen Aussage machen würden, so hat sie nach unsrer Annahme der Dichter sehr wohl angebracht, um von der Rede des Vormannes auf ähnliche Weise weiterzugehen, wie er dies, offenbar um der nahe liegenden Gefahr der Zerstückelung vorzubeugen, durch das ganze Gedicht gethan. — V. 1 scheint eine Reminiscenz aus Sophokles Philoklet zu sein, wo Neoptolemos mit Beziehung auf den Tod des Patroklos sagt:

> Auch dieser war verblichen. Laß mit kurzem Wort
> Mich nur es sagen: nimmer ist's des Krieges Art,
> Die Schlechten zu vertilgen, nein, die Besten stets.

Daß Ajas Telamonios mit Recht zu den Besten gezählt wird, bestätigen viele Stellen der Ilias, worin er allenthalben als der

tapferste griechische Held nächst dem Achill und als der würdigste Gegner Hektors erscheint (vgl. z. B. Il. VII, 206—305). „Bei der Griechen Festen" (V. 3) wurden später häufig Begebenheiten aus den troischen Kriegen episch vorgetragen oder in Tragödien aufgeführt, deren mehrere den Charakter und die Schicksale des Ajas darstellten. So verwirklichte sich der Wunsch des überlebenden Bruders. V. 4 enthält einen aus Homers Odyssee XI, 549 entlehnten Zug, wo Odysseus zu dem Schatten des Ajas in der Unterwelt sagt:

Denn du sankst, ihr Turm in der Feldschlacht, und wir Achaier
Müssen, wie um das Haupt des Peleussprossen Achilleus,
Stets um deinen Verlust Leid tragen u. s. w.

Die Verteidigung der Schiffe (V. 5) und Gezelte durch Ajas gegen die unter Hektor anstürmenden Troer schildert Homer Il. XII, ff. Schiller hält sich nicht streng an Homers Darstellung. „Da der Griechen Schiffe brannten", war in Patroklos Arm das Heil. Ajas verteidigte die Schiffe, als die Troer sie verbrennen wollten, wich aber, nachdem Hektor seine Lanze mit dem Schwert verstümmelt, erschöpft aus dem Kampfe; und nun zündete Hektor das von ihm verteidigte Schiff an. Da rüstete sich Patroklos, von Achill selbst angefeuert, und warf die Troer zurück. Die Adjektive in V. 7 sind Übersetzungen der Homerischen πολύμητις und πολύτροπος. „Der schöne Preis" in V. 8 ist Achills Rüstung, auf die nach dessen Tode sowohl Ajas als Odysseus Anspruch machte. Ihre Streitreden vor den Achaierfürsten siehe in Ovids Metam. XII. (gegen den Schluß) und XIII. (bis 398). Aus dieser Darstellung hat Schiller einiges für die drei letzten Verse entlehnt:

Ne quisquam Ajacem possit superare nisi Ajax!
Und nicht könne dem Ajax ein Mann obsiegen als Ajax! — —
Hectora qui solus, qui ferrum ignesque Jovemque
Sustinuit toties, unam non sustinet iram.
Er, der den Hektor so oft, der Eisen und Glut und den Donner
Juppiters trug, er allein, — der trägt den einzigen Zorn nicht.

Ähnlich heißt es in Shakespeares Julius Cäsar (Schlußscene) von Brutus:

Denn Brutus unterlag dem Brutus nur,
Und keiner sonst darf seines Tods sich rühmen.

Str. 9. „Neoptolem" (V. 2) oder Pyrrhos war der Sohn des Achilleus. Zu „Des Weins" (V. 2) vgl. den Vers im

Grafen von Habsburg: „Es schenkte der Böhme des perlenden Weins“. Dieser Genetiv, dem französischen article partitif entsprechend, war in der ältern deutschen Sprache häufiger; vgl. z. B. 1. Mos. 9, 21: „Und da er des Weins trank“. In dem Schlußverse ist der Gedanke unklar ausgedrückt. Halten wir uns an den wörtlichen Ausdruck, so entgeht uns ein befriedigender Zusammenhang. Wie kann in der Flucht des irdischen Lebens (V. 11) und der ewigen Dauer der Toten der Grund von Achills ewigem Ruhme (V. 9 f.) liegen? Der Sinn ist offenbar: Dein Ruhm ist nicht mehr dem Wechsel, der Vergänglichkeit unterworfen, die dem irdischen Dasein anhaftet; er ist unwandelbar, wie der Zustand der Toten selbst. „Und“ (in V. 12) ist demnach in dem Sinne von dagegen, doch zu fassen.

Str. 10. V. 1 f. „Weil des Liedes Stimmen schweigen u. s. w.“ knüpft diese Strophe an V. 10 der vorhergehenden („Wird unsterblich sein im Lied“). Hektor, Priamos Sohn, der tapferste der Troer, und keinem der Griechen außer dem Achill nachstehend, findet hier seine Verherrlichung „in Feindes Munde“ (V. 11). Zu seinem Lobredner ist recht passend „der Sohn des Tydeus“, Diomedes, Fürst in Argolis, gewählt, da er in der Ilias nicht bloß als heldenmütig (ἀρήιος), sondern auch als edeldenkend genug erscheint, um selbst im Feinde das Gute schätzen zu können (vgl. Il. VI, 119—236). Was er als besonders rühmenswert an Hektor hervorhebt, ist „das schönre Ziel“ (V. 8), wofür dieser kämpfte, die Beschützung der heimischen Herde, so wie auch Il. XIV, 728 f. von ihm gerühmt wird, daß er die Mauern der Vaterstadt geschirmt, „züchtige Fraun und unmündige Kinder errettend“. Boxberger verweist hierbei auf Hektors Abschied:

> Kämpfend für den heil'gen Herd der Götter
> Fall ich . . .

und auf Das Glück: „Um den heiligen Herd stritt Hektor“ (V. 49 in der ersten Form des Gedichtes). Der Relativsatz (V. 5 f.) „Der für seine Hausaltäre u. s. w.“ kann doppelt bezogen werden: man kann ihn entweder an „Hektorn“ in V. 3, oder an „ihn“ in V. 8 anreihen. Auf den ersten Blick scheint er sich bequemer an „Hektorn“ anzuschließen, ungeachtet des zwischengeschobenen erzählenden Satzes (V. 4). Allein die Beziehung auf „ihn“ giebt eine mehr symmetrische Einteilung der Strophe, und hat zugleich die Analogie des syntaktischen Verhältnisses in den vier Schlußversen für sich, wo

sich der Relativsatz der V. 9 und 10 an das in V. 12 nachfolgende „ihm" anschließt. Der letztere Umstand fällt besonders ins Gewicht. In den meisten Strophen bilden ja die vier Schlußverse eine Art chorischen Refrains, und dies läßt eine Übereinstimmung in der grammatischen Gliederung des Refrains und des von ihm wiederholten Strophenteils als wünschenswert erscheinen. Dagegen läßt sich freilich nicht leugnen, daß die Beziehung auf „ihn" durch den zwischengestellten Satz (V. 7) erschwert wird. Daß übrigens bei Schiller die Verbindung eines Relativsatzes mit einem nachfolgenden Worte nichts Seltenes ist, haben wir schon mehrfach Gelegenheit gehabt zu bemerken. Vgl. z. B. V. 1 f. des Gedichtes Nänie:

. . . . Das Menschen und Götter bezwinget,
Nicht die eherne Brust rührt es des stygischen Zeus . .

und den Schlußvers des Gedichtes Der Tanz:

Das du im Spiele doch ehrst, fliehst du im Handeln, das Maß.

Str. 11. „Nestor", der in dieser Strophe als Sprecher auftritt, hat nach Homer (Il. I, 248 ff.) drei Menschengenerationen beherrscht. Er war als weiser Ratgeber und gewinnender Redner berühmt. Daher und weil er als Greis das Leid der Altersgenossin am lebhaftesten mitfühlen mußte, ward ihm die Rolle zugeteilt, die alte Königin Hekuba zu trösten. Als „alter Zecher" erscheint er Il. XIV, 1 ff., XI, 624 ff. „Hekuba", griechisch Hekabe, wird von den Alten als die Trägerin des größten menschlichen Unglücks, welches aus dem Verlust teurer Angehörigen und dem Sturz von glänzender Herrschaft zu niedriger Sklaverei entspringen kann, dargestellt. „Den laubumkränzten Becher" erinnert an den Vers in dem Gedichte Vorwurf an Laura Str. 7:

Freuden winken vom bekränzten Becher,

und an den Anfang des bekannten Rheinweinliedes von Claudius. Zu „bethränt" (V. 4) vergleiche Euripid. Troerinnen, V. 38:

Der Thränen viel vergießend um der Teuren viel.

Str. 12. Nestor verweist die unglückliche Königin auf „Niobe", des Tantalus Tochter, Gemahlin des thebanischen Königs Amphion; vgl. Il. XXIV, 603:

Denn auch Niobe selbst, die lockige, dachte der Speise,
Welche zugleich zwölf Kinder in ihrem Hause verloren,
Sechs der lieblichen Töchter und sechs aufblühende Söhne.
Ihre Söhn' erlegte mit silbernem Bogen Apollon

Zorniges Muts, und die Töchter ihr Artemis, froh des Geschosses,
Weil sie gleich sich geachtet der rosenwangigen Leto —

Worte des Achilleus an den alten Priamos, als dieser ihn besuchte, um Hektors Leiche zu erflehen. Indes scheint mir die Hinweisung bei Schiller weniger passend, als bei Homer. In der vorigen Strophe war nur von „Bacchus Gabe“ die Rede, und das Folgende bezieht sich gleichfalls auf den Wein, der allerdings geeigneter ist, den Schmerz „in Lethes Welle festzubannen“, als Speise. Achill führt mit mehr Grund Niobes Beispiel an, da er den Priamos zum Mahl einlädt.

Str. 13. „Die Seherin“ (V. 2), die hier zum Schluß auftritt, ist Kassandra, Tochter des Priamos, Zwillingsschwester des Helenus, der in der Il. (VII, 47) auch als Seher erwähnt wird. „Ihr Gott“ (V. 1) ist Apollo, der ihr die Gabe der Weissagung verlieh, aber auch bewirkte, daß ihre Prophezeiungen keinen Glauben fanden. „Weht“ (V. 6) steht sehr frei im Sinne von verweht. „Erdengrößen“ bildet mit „Wesen“ einen konsonantisch und vokalisch gleich mangelhaften Reim. Der Gedanke in V. 9 f. ist aus Horaz (Carm. III, 1, 37 ff.) entlehnt:

. . . Sed Timor et Minae
Scandunt eodem quo dominus, neque
Decedit aerata triremi, et
Post equitem sedet atra cura.

Auch Goethe hat das Bild benutzt:

Sorge, sie steigt mit dir zu Roß, sie steiget zu Schiffe!
Viel zudringlicher noch packet sich Amor dir auf.

Die beiden Schlußverse erinnern gleichfalls an Horazische Aussprüche (Carpe diem, quam minum credula postero — Vitae summa brevis spem nos vetat inchoare longam u. a.).

Abweichender Lesarten sind nur wenige zu bemerken. „Den fremden Herrn“ (Str. 2, V. 11) war wohl nur Druckfehler statt „Dem fremden Herrn“, wie auch im Manuskript der projektierten Prachtausgabe stehen. In Str. 5, V. 7 hat H. Kurz in seiner kritischen Ausgabe „Sprachs Ulyß“ in „Sprach Ulyß“, ich weiß nicht auf welche Autorität, verändert. Str. 5, V. 9 lautet in der zweiten Ausgabe der Gedichtsammlung: „Glücklich, wem der Göttin Treue“, wohl nur ein Druckfehler. In Str. 6, V. 8 hatte Schiller irrig „des Chroniden (statt Kroniden) Rat“ geschrieben. Str. 10, V. 1 hieß in den Cottaschen Ausgaben längere Zeit „Weil des

Leidens (statt „des Liedes“) Stimmen schweigen“, wogegen die Crusiusschen Ausgaben schon die richtige Lesart „Liedes“ hatten. In dem Manuskript der Prachtausgabe lautet der Vers: „Wenn des Liedes Stimmen schweigen“. In V. 11 der vorletzten Strophe hat das Manuskript für „Ist der Jammer weggeräumt“ ungleich besser: „Ist der Jammer weggeträumt“.

2. Das Punschlied.

Das vorliegende Gedicht gehört, wie aus Schillers Brief an Körner vom 20. Juni 1803 zu entnehmen ist, spätestens der ersten Hälfte dieses Jahres an, und war ohne Zweifel, gleich dem vorhergehenden, ursprünglich für Goethes Mittwochskränzchen gedichtet. Es fällt unter Schillers Poesien schon durch seine metrische Form auf; kein anderes seiner lyrischen Gedichte ist ganz in diesem Versmaße behandelt, welches er, seiner Schwierigkeit ungeachtet, trefflich durchgeführt hat. Der ganze Ausdruck ist ungemein kräftig und körnig, der Inhalt enge zusammengedrängt. In diesem Stücke laufen nicht, wie gewöhnlich in symbolischen Gedichten, zwei, sondern drei Parallelreihen von Vorstellungen nebeneinander, so jedoch, daß stellenweise eine Lücke in einer der drei Reihen gelassen wird. Aus vier Elementen ist die ganze Körperwelt zusammengesetzt, aus vier Elementen wird der Punsch bereitet,*) vier Elemente bilden auch das Menschenleben, das ist das Thema des Gedichtes. In der ersten Strophe wird nur der erste und dritte Gedanke hervorgehoben, die zwei folgenden Strophen sind der Specifierung des zweiten und dritten Gedankens gewidmet; die vierte Strophe kombiniert wieder anders und bringt den ersten und zweiten Gedanken in Beziehung; die fünfte führt die Parallele zwischen dem zweiten und dritten fort.

Vor dem nüchternen Verstande freilich möchte die dem Gedichte zu Grunde gelegte Symbolisierung schwerlich in allen Teilen Gnade finden. Daß es vier Elemente der Welt, wie vier Ingredienzen des Punsches giebt, könnte noch nicht die Zusammenstellung beider schicklich begründen, wenn nicht auch die einzelnen Bestandteile des Punsches und der Welt zueinander in näherer Beziehung stehen. Nun läßt sich allenfalls das Wasserelement dem Punschwasser, das

*) Daß ursprünglich das Wort „Punsch“ (sanskrit. pancâ) fünf bezeichnet, hat der Dichter, wenn es ihm bekannt war, unberücksichtigt gelassen.

Feuerelement der Punschessenz zur Seite stellen; aber Erde und Luft zeigen keine Analogien mit Citrone und Zucker. Fragt man ferner, welche die vier Elemente seien, von denen der Dichter in der ersten Strophe sagt, daß sie „das Leben bilden", so bleibt uns das Gedicht einen Teil der Antwort schuldig; es bezeichnet den herben innersten Lebenskern als Analogon der Citrone, den Geist als das der spirituosen Flüssigkeit Vergleichbare, deutet auch, obwohl ganz allgemein, in der dritten Strophe auf ein milderndes Lebenselement, das dem Zucker entspreche, nennt aber nichts dem Wasser Analoges aus dem Gebiete des Menschenlebens. Diese Lücken der Parallelisierung kommen aber nur dem kalt prüfenden Verstande zum Bewußtsein; das Gedicht reißt uns darüber hinweg und gewährt einen wohlthuenden Gesamteindruck auf Geist und Gemüt.

Str. 1. In V. 4 ist „die Welt" nicht (wie man es neuerdings, um die Beziehung auf die materiellen Weltelemente zu beseitigen, erklärt hat) als gleichbedeutend mit „Leben" (V. 3) aufzufassen. Die erste Strophe stellt als Grundlage für die folgende Parallelisierung mit der Punschbereitung die beiden Gebiete hin, aus denen die Vergleichungspunkte entnommen werden sollen: das Menschenleben (V. 3) und die Natur (V. 4). Daß bei den vier Elementen des erstern Schiller, wie man vermutet hat, an die vier Temperamente gedacht, darauf deutet nichts im Gedichte hin, wenn er gleich mit Schellings Lehre von den Temperamenten, der diese mit den von ihm angenommenen vier Grundelementen Kohlen-, Stick-, Wasser- und Sauerstoff in Verbindung brachte, bekannt gewesen sein mag.

Str. 2. Die beiden Schlußverse der Strophe charakterisieren wieder recht unsern Dichter, der selbst mitten im Rausch geselliger Freude das tiefe Gefühl des herben Menschengeschicks nicht los wurde und besonders in den letzten Lebensjahren oft den Gedanken aussprach:

> Wer erfreute sich des Lebens,
> Der in seine Tiefen blickt?

Str. 3. Der Zusatz „brennende", auf den Geschmack der Citrone bezogen, möchte nicht ganz zu billigen sein; auf die brennende Flüssigkeit kann er nicht gehen, da diese erst später zugesetzt wird. Welches in der Mischung des geistigen Lebens der den Lebenskern versüßende Bestandteil sei, überläßt der Dichter dem Leser zu ergänzen. Hier im Gesellschaftsliede liegt es am nächsten, an die

durch Freundschaft, Liebe und Gesang gewürzte Festfreude zu denken. Hoffmeister sagt: „Wir mäßigen das harte Erdenschicksal durch die Gelassenheit, mit der wir es ertragen; wir lindern die strenge, trostlose Einsicht in den Weltlauf durch den höhern Glauben, daß die Arglist und die Gewalt den freien Menschengeist nicht dämpfen können."

Str. 4. Dieses ist die einzige Strophe, worin die im Anfang ausgesprochene allgemeine Zusammenstellung der vier Weltelemente und der vier Punschbestandteile auf ein besonderes Paar angewandt wird. Schiller würde dies vielleicht auch hier umgangen haben, wenn sich ein Analogon aus dem Seelenleben hätte auffinden lassen; denn um die Anwendung und Deutung aufs Seelenleben war es ihm eigentlich im Gedichte zu thun. Wie im Lied von der Glocke sich an den Prozeß des Glockengießens eine Reihe ernster und gefühlvoller Betrachtungen über Familien- und Staatsleben anschließt, so sollte hier die Punschbereitung von einigen, wenn auch nur flüchtig streifenden Blicken ins Menschenleben begleitet werden. Man hat ganz irriger Weise in dem Ausdruck „des Wassers sprudelnder Schwall" eine Hindeutung darauf gefunden, daß auch das Feuer nötig zur Punschbereitung sei. Dem Feuer analoge Elemente hebt erst die folgende Strophe in dem Punscharak und dem Geist, der „allein Leben dem Leben giebt", hervor. Streng genommen ist es nicht das Wasser als Element, welches hier dem Punschwasser verglichen wird, sondern die große Erdhülle, das Weltmeer, wobei denn der verweilenden Betrachtung die ungleiche Art, wie das Meer den Erdball, und das Wasser die andern Punschingredienzien einhüllt, etwas störend entgegentritt.

Str. 5. Auch hier hätte der Dichter das Analogon aus der materiellen Welt entnehmen können; denn das Feuerelement ist es ja auch, was die Natur, die Körperwelt in lebendiger Thätigkeit erhält; allein das Menschenleben war, wie bereits gesagt, sein Hauptaugenmerk bei der Symbolisierung. Der Dichter springt in V. 3 f. rascher vom Bild „zum Gegenstand" über, als es der Sprache des nüchternen Verstandes erlaubt wäre: das Pronomen in V. 4 geht auf „Geistes" in V. 1 zurück und deutet doch etwas ganz Anderes an.

Str. 6. Die Anwendung auf das Seelenleben wird auch hier (wie in Str. 3) dem Leser überlassen. Sie liegt auch nahe genug: rasche Benutzung der „Gunst des Augenblicks" (vgl. oben Nr. 43) wird uns empfohlen; denn

Wie im hellen Sonnenblicke
Sich ein Farbenteppich webt,
Wie auf ihrer bunten Brücke,
Iris durch den Himmel schwebt:
So ist jede schöne Gabe
Flüchtig wie des Blitzes Schein;
Schnell in ihrem düstern Grabe
Schließt die Nacht sie wieder ein.

3. Punschlied.

Im Norden zu singen.

Das Gedicht ist wahrscheinlich im April 1803 entstanden, vielleicht veranlaßt durch ein Fest. (Souper und Punsch auf dem Stadthause am 26. April 1803, lautet die Bemerkung im Kalender.) Am 28. April 1803 schickte es Schiller an Becker, in dessen Taschenbuch zum geselligen Vergnügen für d. J. 1804 das Gedicht (mit Musik von Zelter) zuerst erschien.

Körner sagt darüber in einem Briefe an unsern Dichter: „Das Punschlied hat einen ernsten deutschen Charakter, den ich zu Gesellschaftsliedern sehr liebe. Es ist nun einmal in unserer nordischen Natur, daß uns selbst die Freude zum Denken auffordert." Das Letztgesagte gilt ganz besonders von unserm Dichter.

Das Lied stellt dem kraftvollen Wirken und Schaffen der Natur im Süden die erfindungsreiche Thätigkeit der Kunst, die auch den Norden zu erheitern weiß, gegenüber, und hebt als Repräsentanten der Naturerzeugnisse den Wein, als den der Kunstprodukte den Punsch hervor. Es ist also ein ähnliches Thema, wie jenes in der zweiten Strophe des Gedichtes An die Freunde, eine Apologie der Kunst, doch nicht der höhern Kunst des Ideals, wie dort, wo es heißt:

Aber hat Natur uns viel entzogen,
War die Kunst uns freundlich doch gewogen;
Unser Herz erwärmt an ihrem Licht.

Die Überlegenheit dessen „was Natur lebendig bildet" über das von der Kunst Zusammengesetzte wird zwar anerkannt; aber was uns den Genuß des letztern würzt, ist das Bewußtsein, daß wir es der Geisteskraft des Menschen danken.

Das Gedicht zerfällt dem einfachen Kontrast gemäß, worauf es ruht, in zwei gleiche Hälften. Die erste (Str. 1—6) schildert in fünf Strophen die Heimat, das geheimnisvolle Entstehen, die äußere Erscheinung und die belebenden Wirkungen des Weins und bahnt sich mit der sechsten Strophe den Übergang zur zweiten Hälfte. Diese (Str. 7—12) veranschaulicht an der Punschbereitung dem lebendigen Wirken der Natur gegenüber die Kunstthätigkeit des Menschen, deren Erzeugnisse, weil sie unser Werk sind, uns einen erhöhten Genuß bereiten, die sich alle Kräfte der Natur dienstbar macht und Neues aus dem Alten bildend schöpferisch wirkt und selbst die edlen Produkte des Südens unserm Norden anzueignen weiß.

Str. 1—6. Zur Vergleichung mit dieser Gedichthälfte lassen wir einige Strophen des berühmten Weinliedes von Novalis folgen:

Auf grünen Bergen ward geboren
  Der Gott, der uns den Himmel bringt;
Die Sonne hat ihn sich erkoren,
  Daß sie mit Flammen ihn durchdringt.
Er wird im Lenz mit Lust empfangen,
  Der zarte Schoß schwillt still hervor,
Und wenn des Herbstes Früchte prangen,
  Springt auch das goldne Kind hervor.
Sie legen ihn in enge Wiegen
  Ins unterirdische Geschoß;
Er träumt von Festen und von Siegen,
  Und baut sich manches luft'ge Schloß . . . .
So wie die Schwingen sich entfalten,
  Läßt er die lichten Augen sehn,
Läßt ruhig seine Priester schalten,
  Und kommt herauf, wenn sie ihm flehn.
Aus seiner Wiege dunklem Schoße
  Erscheint er im Krystallgewand;
Verschwiegner Eintracht bunte Rose
  Trägt er bedeutsam in der Hand.
Und überall um ihn versammeln
  Sich seine Jünger hoch erfreut,
Und tausend frohe Zungen stammeln
  Ihm ihre Lieb' und Dankbarkeit.

In dem Schillerschen Gemälde sind die einzelnen Züge auf den Gegensatz berechnet; dies erkennt man bald, obgleich die antithetischen Züge des Gegenbildes ziemlich weit entfernt und zerstreut folgen. „Der Berge freie Höhen" (Str. 1, V. 1) stehen z. B.

dem „häuslichen Altar" (Str. 7, V. 2), „des warmen Strahles Kräfte" (Str. 1, V. 3) der „ird'schen Glut" (Str. 8, V. 4), den „Herdesflammen" (Str. 10, V. 3) gegenüber. Die zweite Strophe schildert das dunkle geheimnisvolle Schaffen und Wirken der Natur im Gegensatz zu der selbstbewußten, auf klare Zwecke gerichteten Thätigkeit des Menschen, die in Str. 9—11 dargestellt ist. Der lichthell aus dem Faß hervorspringende Wein bildet einen Kontrast zu der „bleichen" (Str. 7, V. 1) und „trüben Flut" (Str. 8, V. 2) des Punsches. In Str. 3 hieße es vielleicht besser:

Funkelnd, als ein Sohn der Sonne,
Als des Lichtes Feuerkind u. s. w.

„Purpurn und krystallhell" (Str. 3, V. 4) deutet auf den roten und weißen Wein. Zu Str. 6 bemerkt ein neuerer Interpret, es kümmere den Dichter nicht, daß der Punsch aus Indien stamme und nicht dem erfindenden Geist des jetzigen Punschbereiters zu danken sei. Darin spricht sich eine schiefe Auffassung des vom Dichter Gesagten aus. „Darum schaffen wir" (Str. 6, V. 3) heißt: Darum schafft der Mensch u. s. w. Der Dichter setzt allgemein die menschliche Thätigkeit der Naturwirkung entgegen.

Str. 7—12. „Häuslicher Altar" (Str. 7, V. 2) heißt hier nach altertümlicher Auffassungsweise der Herd, der den Griechen, Römern und Germanen eine heilige Stätte war. Die Natur bildet „lebendig" (Str. 7, V. 3) auf organischem Wege Leben aus Leben schaffend, wogegen die menschliche Totes aus Totem zusammensetzt. Die Kunst, die „von ird'scher Glut borgt" (Str. 8, V. 4), d. h. die sich der Kraft des irdischen Feuers zur Herstellung ihrer Produkte bedient, ist die Scheidekunst. Sie ist nur eine besondere Äußerung des strebenden Sinnes und des erfindungsreichen Geistes überhaupt, den der Himmel dem Menschen verliehen hat. Der Menschengeist strebt, alle Kräfte der Natur seinen Zwecken dienstbar zu machen (Str. 9, V. 1 f.); und indem er, der Natur selbst nachahmend, die auch der Wärme sich als eines Hauptagens bedient, durch irdisches Feuer die Elemente aus ihren alten Verbindungen trennt und zu neuen zusammensetzt und so der Materie seinen Willen aufzwingt, verfährt er in der That dem Schöpfer analog (Str. 9, V. 2 bis Str. 10, V. 4). Die elfte Strophe möchte ich doch nicht geradezu, wie es geschehen ist, „eine völlige Abschweifung vom Thema" nennen; den Gegensatz des Nordens und des Südens selbst, sagt der Dichter, wußte eben der strebende, beharrlich kühne

Menschengeist aufzuheben oder doch zu mildern, indem er Schiffbau und Schiffahrt erfand und damit den Erzeugnissen des Südens den Eingang in den Norden erschloß. Doch scheint auch mir die Strophe eine kleine Ausbeugung des sonst so schön gerundeten Ideenkreises dieses Liedes zu sein, welcher mit der zwölften zu einer allgemeinen Betrachtung aufsteigenden Strophe sich trefflich schließt.

Man hat neuerdings das Gedicht als „kalt" und „gemacht" bezeichnet. Es ist ein tief gedachtes und streng logisch angelegtes, aber zugleich empfindungswarmes Gedicht, von dem Hoffmeister mit Recht sagt: „So weiß Schiller aus einem köstlichen Getränk noch köstlichere Gedichte zu schaffen. Alles, was er mit seinen geweihten Händen berührt, verwandelt sich in das Geistige und Ideale."

In Beckers Taschenbuch finden sich folgende Varianten: Str. 2, V. 1 „hat" (statt hat's), Str. 7, V. 1 „ist" (statt ist's), Str. 10, V. 3 „ird'schen Flammen" (statt Herdesflammen), welches sich auch im Manuskript der projektierten Prachtausgabe der Gedichte wiederfindet. Str. 10, V. 4 „den hohen" (statt dem hohen), Str. 11, V. 3 „des Südmeers" (statt des Südens).

4. Der Pilgrim.

Das vorliegende Gedicht ist nach Gödeke schon im April 1803 entstanden und gehört, wie „Das Mädchen aus der Fremde" zu den parabolischen oder allegorischen Gedichten; es zeichnet sich auch wie jenes durch eine einfach schöne Sprache sowohl als durch Klarheit und Einheit des Bildes aus. Dem Sinne nach ist das Gedicht dem vorhergehenden verwandt und veranschaulicht entweder allgemein das vergebliche Ringen nach dem Ideal überhaupt, oder, was mir wahrscheinlicher ist, der Pilger bedeutet speciell den Forscher nach Wahrheit, den Wandrer nach dem himmlischen Lande eines ungetrübten Seelenfriedens.

Str. 1 und 2. Noch in früher Jugend faßte er mit kindlich gläubigem Vertrauen den Entschluß, alle Vergnügungen, alle äußern Vorteile an die Erringung von Wahrheit und Weisheit zu setzen. Dies erinnert an jene Stelle der Resignation, wo der Dichter ebenfalls von sich sagt, daß er dem Streben nach Wahrheit schon als Jüngling alles geopfert habe:

> Ein Götterkind, das sie mir Wahrheit nannten,
> Die meisten flohen, wenige nur kannten,
> Hielt meines Lebens raschen Zügel an u. s. w.

Str. 3—5. Eine innere, zwar dunkle, aber mächtige Stimme erzeugte in ihm jenen Entschluß. Wandle, rief sie ihm zu, immer fort nach dem Aufgang, dem goldenen Morgenthor der Erkenntnis, zu! Der Weg dahin steht offen; der Himmel hat dir die nötigen Gaben zur Erforschung der Wahrheit verliehen. Gelangst du endlich zur Anschauung derselben, so wird dich schon hier in diesem irdischen Dasein himmlischer Friede beglücken. So wanderte er Tag auf Tag rastlos weiter, ohne das Ziel zu finden.

Str. 6. Dem Forscher nach Wahrheit stellen sich tausend Schwierigkeiten in den Weg. Mühsame Studien harren seiner, Rätsel, die er zu lösen, Abgründe von Zweifeln, die er zu überbrücken, eigene Leidenschaften, die er zu dämpfen, Lebensanforderungen, die er zurückzuweisen hat, um Ruhe und Muße für seine Bestrebungen zu gewinnen.

Str. 7 und 8. In dem „Strom" der Str. 7 möchte ich eine Bezeichnung der Philosophie, insbesondere der Kantischen sehen. Von ihr hoffte er befriedigende Antworten über die wichtigsten Fragen zu erhalten. Vertrauend warf er sich in die Wellen dieses Stroms, der seine Richtung nach Morgen, dem ersehnten Lande des Lichtes, zu nahm. Aber nun wurde er erst recht in das „Meer" (Str. 8) der mannigfaltig miteinander streitenden philosophischen Meinungen geführt, und die Hauptfrucht seiner Studien war die klarere Erkenntnis, daß er dem Ziel noch unendlich fern sei.

Str. 9. So erscheint unserm Pilger, ähnlich wie die scheinbare Berührung des Himmels und der Erde am Horizont, die Verbindung des Himmlischen und Irdischen, überall gleich fern bleibt, so auch jetzt nach so vielen Mühen und Anstrengungen das Morgenland der Wahrheit, die Einsicht in die wichtigsten Fragen der Menschen über Gott, Unsterblichkeit, Freiheit der Seele u. s. w. noch immer in gleicher Entfernung.

5. Der Jüngling am Bache.

Diese Romanze ist für das am 5. Mai 1803 beendigte Lustspiel „Der Parasit" geschrieben und daher spätestens im April 1803 entstanden. Sie erschien zuerst im Taschenbuche für Damen auf d. J. 1805. Dieselbe bildet gewissermaßen ein Gegenstück zu „Des Mädchens Klage", was Hoffmeister in folgender Parallele näher erörtert: „In Des Mädchens Klage spricht die Trauer

um das verschwundene Liebesglück, in dem Jüngling am Bache ein ungestilltes Verlangen, dort aus dem Munde des Mädchens, die an des Ufers Grün, hier aus dem Munde des Jünglings, der an der Quelle sitzt. Weder in dem einen noch in dem andern Gedichte drückt sich eine besondere motivierte Stimmung oder eine Charaktereigentümlichkeit der Person aus. Da es Schillers Weise ist, alles Eigentümliche und Partikuläre in seinen Gedichten zu unterdrücken, so sei mir erlaubt, eine Stelle an eine besondere Stimmung anzuknüpfen. Der Jüngling sagt (Str. 2, V. 3—8) „Alles freuet sich und hoffet u. s. w." Hierbei kommt uns das Wort des Dichters (Briefwechsel mit Goethe VI, 111) in den Sinn, daß der Frühling ihn immer traurig zu machen pflege, weil er ein unruhiges und gegenstandloses Sehnen hervorbringe. Diese Selbsterfahrung scheint in das Lied aufgenommen; denn es ist im Frühjahr 1803 für das Lustspiel Der Parasit gedichtet, wie auch Des Mädchens Klage zum Behuf des Theaters verfaßt worden war."

Das Gedicht bedarf in seiner Einfachheit keiner Detailerklärung. Wir lassen nur noch die Varianten aus dem Lustspiel und dem Taschenbuch folgen. In jenem beginnt Str. 1, V. 2 „Blumen band er" und V. 7 „Und so schwindet". Im Taschenbuch für Damen beginnt Str. 1, V. 7 „Und so welket", Str. 3, V. 1 „Was kann mir". Str. 3, V. 7 schließt „es nicht erfassen", und Str. 4, V. 4 beginnt „Schütt' ich dir".

6. Der Graf von Habsburg.

Dieses Gedicht, unter Schillers Balladen im engern Sinne die letzte, erschien zuerst im Taschenbuche für Damen auf d. J. 1804. Dieselbe ist im April 1803 entstanden. „25. April 1803 Rudolf von Habsburg fertig" lautet die Bemerkung in Schillers Kalender. Sie ging aus den Vorstudien zum Tell hervor. Als seine Quelle bezeichnet Schiller selbst in einer Anmerkung den Historiker Tschudi, der in seinem Chronicon Helveticum unter dem J. 1266 erzählt, wie Graf Rudolf von Habsburg mit dem Abt Berchtold von St. Gallen um Lehngüter in Streit war, und dann so fortfährt:

„Dero Zeit reit Graf Rudolf von Habsburg (harnach Künig) mit sinen Dienern uffs Weid-Werck gen Beitzen und Jagen, und wie er in ein Ouw kam allein mit seinem Pferdt, hört er ein Schellen

klingeln: Er reitet dem Geton nach durch das Gestüd*) zu erfaren, was da wäre. Do fand Er ein Priester mit dem Hochwürdigen Sakrament, und sin Meßner, der Im das Glögli vortrug; do steig Graf Rudolf von sinem Pferdt, kniet nider und tet dem Heiligen Sakrament Reverentz. Nun was es an einem Wässerlin, und stellt der Priester das H. Sakrament nebend sich, fing an, sin Schuh abzeziehen und wölt durch den Bach (der groß uffgangen) gewaten sin: dann der Stäg durch Wachsung des Wassers verrunnen was. Der Graf fragt den Priester: wo er uß wölt? Der Priester antwurt: Ich trag das H. Sakrament zu einem Siechen, der in großer Kranckheit ligt, und so ich an diß Wasser kumen, ist der Stäg verrunnen, muß also hindurch waten, damit der Kranck nit verkürtzt werd. Do hieß Graf Rudolf den Priester mit dem Hochwürdigen Sakrament uff sin Pferdt sitzen und damit bis zum Krancken faren und sin Sach ußrichten, damit der Kranck nit versumbt werd. Bald kam der Dienern einer zum Grafen, uff deß Pferdt saß Er und fur der Weidny nach. — Do nun der Priester wider heim kam, bracht Er selbs Graf Rudolfen das Pferdt wider mit großer Dancksagung der Gnaden und Tugend, die Er Im erzeigt. Do sprach Graf Rudolf: Das wöll Gott niemmer, daß ich oder keiner miner Dienern mit Wüssen das Pferdt überschrite, daß min Herrn und Schöpffer getragen hat. Dünkt Üch, daß Irs mit Gott und Recht nit haben mögend, so ordnend Ir es zum Gottzdienst. Dann ich habs dem geben, von dem ich Seel, Lib, Eer und Gut zu Lechen hab. Der Priester sprach: Herr, nun wöll Gott Eer und Würdigkeit hie im Zit und dorten ewigklich an Üch legen! — Am folgenden Morgen reit Rudolf in ein Kloster. Dort sagt ihm die Klosterfrau: Deß wird der allmächtig Gott Üch und Üwer Nachkommen hinwider begaben, und söllend fürwar wüssen, daß Ir und Üwer Nachkommen in höchste zitliche Eer kommen werdend. — Der Priester ward Kaplan des churfürstlichen Ertz-Bischoffs von Mainz, und hat Im und andern Herren von solcher Tugend, ouch von Mannheit dieses Grafen Rudolf so dick angezeigt, daß sin Nam im ganzen Rich rumwürdig und bekannt ward. Deß Er harnach ze Römischen Künig erwelt ward."

Die Begebenheit ereignete sich wahrscheinlich unfern Neu-Habsburg, dem Lieblingsaufenthalte Rudolfs, einer Veste, von der nur noch wenige Überbleibsel vorhanden sind. In dem benachbarten

*) „Gestüd" (Gestäude) kommt noch bei Opitz für Gesträuch vor.

Pfarrdorfe Meggen ist die Geschichte mit der Gegend von Meggen als Hintergrund in einem Gemälde des Beinhauses dargestellt, mit den beigefügten Versen:

Steh Leser still: in wenig Wort
Betracht dies Gemähl und lehrne,
Wie Habsburg Graf an diesem Ort
So Gott als Priester ehre.
Sein Pferdt giebt er dem Pfarrer
Und macht ihn zu reiten,
Empfangt zum Lohn die Kaisers-Kron
In kurz erlebten Zeiten.

Calderon hat den Stoff zweimal behandelt: in dem Vorspiel „Die Arche Gottes in der Gefangenschaft" und als Episode in dem Auto sacramental „Die zweite Verherrlichung Östreichs". Als eine Probe aus dem letztern folge die Stelle, wo vom Grafen erzählt wird:

Diesem, auf der Jagd verloren
In so kalter Nacht, so finstrer,
Als nur je die Alpen sahen,
Wo mit Hochflut ihm die Bäche
Und mit glühndem Strahl die Wolken
Untergang zu drohen schienen,
Ward zum Leitstern in dem Kampfe
Eines fernen Lichtleins Schimmer.
Dies verfolgend und erreichend,
Fand er einsam einen Priester,
An der Brust das Sakrament,
Einem Kranken es zu bringen
Fern nach abgelegner Hütte.
Kaum daß Rudolf es erblickte,
Als sogleich mit frommer Andacht
Er vom Rosse sprang und knieend
Niedersank, um anzubeten.
Auf den Sattel dann den Priester
Hebend, schritt er, Gottes Knappe,
Nebenher, in seiner Linken
Jenes Licht, indes die Rechte
Hielt die Stange des Gebisses u. s. w.

Was die Grundidee betrifft, so liegt unsre Ballade dem christlichen Volkssinne nicht minder nahe, als die zuletzt besprochene. Fromme Demut mit hohem irdischen Glück belohnt, gute That und

Vergeltung von der Vorsehung sichtbar vor uns verknüpft — das ist so recht aus der Tiefe christlicher Denkart geschöpft. Dafür die Idee um so weniger Schillers sonstiger Denkweise entsprechend. In den Thatsachen der Weltgeschichte dem Gange der Vorsehung nachzuspüren, war ihm fremd. Trotzdem hat er das Ganze mit Liebe und Wärme ausgeführt, und die Ballade verdient vollkommen den lebhaften Beifall, den sie gefunden.

Im Grundcharakter mit dem Gange nach dem Eisenhammer übereinstimmend, weicht sie in der Behandlungsweise des Gegenstandes ganz von ihm ab und zeigt uns wieder Schillers dramatischen Balladenstil. Folgte er dort einfach dem Gange der Erzählung, wie er in der Quelle vorlag, so dichtete er hier die Scene zu Aachen, das Auftreten des Sängers, die Identität desselben mit dem Priester hinzu, vereinigte dadurch zwei einander fern liegende Zeiten, die Prophezeiung und ihre Erfüllung, die edle That und ihren Lohn in einen begrenzenden Rahmen, und brachte so eine scenische Einheit und Abrundung, ähnlich wie im Kampf mit dem Drachen, hervor. Augenscheinlich geschah es gleichfalls der scenischen Einheit wegen, daß er die Prophezeiung nicht der Klosterfrau, sondern dem Priester in den Mund legte; und hierin traf er, gewiß ohne es zu wissen, mit Calderon zusammen. In der Darstellung des aus Tschudi Geschöpften hielt er einiges fast wörtlich bei, z. B. Str. 3, V. 3: „Aufs Weidwerk hinaus“ und V. 6 f.: „Und als er . . . in eine Au kommt geritten“. Tschudi erwähnt indes dort nichts von einer Gemsenjagd, und sie ist auch kein glücklicher Zusatz des Dichters, da man beim Gemsenjagen keine Pferde gebraucht. Man könnte zur Rechtfertignng des Dichters sagen wollen, Rudolf sei nur bis zu dem Orte, wo man die Gemsenjagd abhalten wollte, geritten; allein Str. 9, V. 6 „Und er selber auf seines Knappen Tier u. s. w.“ zeigt, daß der Dichter es nicht so gemeint hat.

Gegen den Schluß des Gedichtes hat Hoffmeister Bedenken erhoben. „Was brachte,“ fragt er mit Beziehung auf die fünf letzten Verse, „diese allgemeine Rührung und religiöse Erhebung der Gemüter hervor? Doch wohl weniger jener unbestimmte Glückwunsch, daß der Graf zu Ehren kommen werde hier und dort, als die bestimmte Prophezeiung von den sechs Kronen der Töchter. Diese letztere müßte also bei der Krönung Rudolfs schon in Erfüllung gegangen sein, wenn ihre Erwähnung einen solchen Eindruck hervorbringen konnte. Aber wie kann uns der Dichter glauben machen,

daß schon bei Rudolfs Krönung alle seine sechs Töchter mit Königen und Fürsten vermählt gewesen seien, da diese Vermählungen doch erst infolge der Thronbesteigung ihres Vaters stattfanden? Waren die Töchter damals noch nicht verheiratet, so steht die Hinweisung auf sie ziemlich müßig da. Die Thränen des Vaters und das göttliche Walten sind nur dann gehörig motiviert, wenn des Kaisers Töchter schon damals alle vermählt waren, was sie nicht sein konnten. Der Dichter begeht hier nicht allein einen Anachronismus, sondern mutet uns auch eine innere Unwahrscheinlichkeit zu, welche sogar dem schlichten Verstand sogleich anstößig und unbequem auffällt." Hierauf entgegnen wir: Als der Priester dem Grafen prophezeite, daß seine sechs Töchter sechs Kronen in sein Haus bringen würden, da war es nicht wohl zu denken, wie dies in Erfüllung gehen könnte. Wie sollten Fürsten und Könige dazu kommen, sich um die Töchter eines Grafen und zwar um sämtliche zu bewerben? Jetzt auf einmal zeigt sich dem überraschten Blick nicht bloß die Möglichkeit der Erfüllung, sondern die größte Wahrscheinlichkeit, ja fast die Gewißheit. Der Graf ist Kaiser geworden, der erste Herrscher der christlichen Welt; um die Hand seiner Töchter werden sich die mächtigsten und angesehensten Fürsten bewerben. Ohne Zweifel ist die Thronbesteigung, wie Hoffmeister bemerkt, die Bedingung jener prophezeiten Vermählungen; aber sie ist zugleich dem tiefergriffenen Kaiser, dem zuhörenden Volke, dem Leser des Gedichtes ein Unterpfand, daß sich die Prophezeiung ganz erfüllen werde. Das Unwahrscheinliche, die Thronbesteigung, ist geschehen; das hieraus mit Wahrscheinlichkeit, ja mit Notwendigkeit sich Ergebende, die Vermählung der Töchter mit Königen und Fürsten, wird von der erregten Phantasie des Volkes, wie des Lesers anticipiert; und so scheint mir der Dichter gegen den Vorwurf eines innern Widerspruchs vollkommen gerechtfertigt.

Der sprachliche Ausdruck des Gedichtes ist gehoben, dem lyrischen Gedankenschwunge entsprechend. Zu diesem paßt auch das lebendige anapästisch-jambische Metrum, wobei jedoch der Dichter mit den Anapästen zu frei verfahren, z. B. in Str. 4, V. 2 und 5 „Trat der Sänger" und „Süßer Wohllaut", deren zwei erste Silben als Pyrrhichien zu lesen sind. Bei „Süßer" ist der Fehler um so störender, als der Sinn eine stärkere Betonung des Wortes fordert. Die zweiteilige, aus einem vier- und einem sechsversigen System zusammengesetzte Strophe bildet ein schön geschlossenes Ganzes.

Zu den einzelnen Strophen bemerken wir noch folgendes:

Str. 1, V. 1 Aachen war Krönungsstadt der deutschen Könige bis zu Maximilian II. V. 3 „Heilige Macht" nach dem Homerischen ἱερὸν μένος (Ἀλκινόοιο) Od. VII, 167, bei Voß:

Aber die heilige Macht des Alkinoos sprach zu dem Herold.

V. 4. Die Krönung fand am 24. Oktober 1273 statt. V. 7. Die Erzbischöfe von Mainz, Köln und Trier führten schon seit alter Zeit die erste Stimme auf den Reichstagen, seit Otto IV. bestanden auch vier erbliche weltliche Erzämter; aber erst 1356 erhielten „Die Wähler, die sieben" jeder sein stehendes Hofamt, und zwar in folgender Reihe: Der Erzbischof von Mainz als des Reichs Erzkanzler, der Erzbischof von Trier als Kanzler von Burgund, der Erzbischof von Köln als Kanzler von Italien, der Pfalzgraf am Rheine als Reichs-Truchseß, der beim Krönungszug den Reichsapfel trug und beim Mahl die Schüsseln aufsetzte, der Herzog von Sachsen als Reichs-Marschall, der das Schwert vortrug und den Stall besorgte, der Markgraf von Brandenburg als Reichs-Kämmerer, der das Scepter vortrug, dem Kaiser das Waschwasser reichte und das Hauswesen besorgte, der König von Böhmen als Reichs-Schenk, der den Becher auftrug. Daß Böhmen sein Erzamt bei Rudolfs Kaiserkrönung nicht ausübte, war dem Dichter, wie er selbst in einer Anmerkung sagt, nicht unbekannt. In V. 8 vergleicht Schiller die sieben Kurfürsten mit den Planeten, deren im Altertum gleichfalls sieben gezählt wurden. Allein des Dichters Vorstellungsweise ist doch nicht altertümlich. Man dachte sich damals die Sonne und den Mond auch als Planeten, nicht aber die Erde, um die sich nach der Vorstellung jener Zeiten alle Planeten bewegten. Zu V. 6 „des perlenden Weins" vgl. die Bemerkung zum Siegesfest, Str. 9. — Str. 2, V. 1 „Balkon" steht hier nicht in seiner gewöhnlichen Bedeutung für Altan, sondern für die oben im Saal herumlaufende Galerie. V. 6 „die kaiserlose, die schreckliche Zeit" ist das sogenannte Interregnum. Seit dem Tode Friedrichs II. war Deutschland der größten Verwirrung preisgegeben. Wilhelm von Holland, Konrad IV., Alphons von Kastilien, Richard von England waren Herrscher ohne Kraft und Ansehen. Das Adjektiv „die kaiserlose" steht eigentlich ebenso appositionell, wie das Adjektiv in „die Stimme, die rufende" (Bürgschaft Str. 7, V. 3). Noch freier sagt Goethe: „Das mühsam geholte, das Bier" (Der getreue Eckart, Str. 1). — Str. 3. Auf die Ähnlichkeit der Stelle Vers 3 ff. mit dem Anfange des Gedichts Die vier Welt-

alter haben wir dort schon aufmerksam gemacht. — Zu Str. 5 vgl. Odyss. I, 346:

Und der verständige Jüngling Telemachos sagte dagegen:
Meine Mutter, was tadelst du doch, daß der liebliche Sänger
Uns erfreut, wie das Herz ihm entflammt wird? Nicht ja den Sänger
Dürfen wir, sondern allein Zeus schuldigen, welcher es eingiebt
Allen erfindsamen Menschen und so, wie er will, sie begeistert.

Was hier Telemachos dem Zeus, das schreibt der Kaiser in Str. 5 „der gebietenden Stunde", oder, wie Schiller es anderswo ausdrückt, der Macht, der Gunst des Augenblickes zu. Denselben Gedanken spricht der Dichter allegorisch in dem Mädchen aus der Fremde (Str. 2) aus, wo ebenfalls vom unerklärlichen Kommen und Schwinden der dichterischen Begeisterung die Rede ist. Vgl. noch die Macht des Gesanges Str. 1 und zu V. 5 f. Johannes 3, 8: „Der Wind bläset, wo er will, und du hörest sein Sausen wohl, aber du weißt nicht, von wannen er kommt und wohin er fähret u. s. w." — In Str. 7, V. 2 ist „entblößet" als Partizip, nicht etwa als ein dem „neiget" (V. 1) beigeordnetes Präsens aufzufassen. — In Str. 9, V. 6 hat man den Ausdruck „Vergnüget des Jagens Begier" mit Unrecht anstößig gefunden. Will man vergnüget auch nicht für befriedigt, mit dem es ursprünglich verwandt ist (Genüge thun, genügen) gelten lassen, so kann man die Zusammenstellung doch immer noch rechtfertigen; sagt man doch auch einer Begierde schmeicheln. — Str. 11, V. 7 ff. Rudolfs sechs Töchter wurden in der That später teils mit Fürsten, teils mit Königen vermählt. — Str. 12, V. 6 f. erinnert an eine Stelle in der Jungfrau von Orleans I, 10, wo der weinende König gleichfalls sein Gesicht verbirgt, und an Odyss. VIII, 83, wo Odysseus beim Liede des Demodokos vom Streit des Achilleus mit ihm sein Antlitz mit dem Purpurgewande verhüllt.

Die Jahre 1804 und 1805.

Wir nähern uns dem Zeitpunkte, wo dem edlen Leben und Wirken unsers Dichters ein allzufrühes Ziel gesetzt war. Seine Gesundheit wurde immer wankender, die Unterbrechung seiner Thätigkeit durch Kränkeln und Übelbefinden immer häufiger. Dazu kamen manche gesellschaftliche Störungen; besonders ward ihm in den beiden ersten Monaten des Jahres 1804 die Arbeitslust häufig durch die Anwesenheit der beweglichen, streitfertigen, redseligen Frau von Stael geraubt, die gegen Ende des vorigen Jahrs sich in Weimar eingefunden hatte. „Die Poesie," schrieb er an Körner, „leitet sie mir beinahe ab, und ich wundere mich, wie ich jetzt nur noch etwas machen kann." Durch hartnäckiges Fortarbeiten gelang es ihm dennoch, den Tell so früh zu bewältigen, daß er am 20. Februar die Beendigung desselben seinem Freunde melden konnte. Und schon am 10. März hatten sich seine Gedanken einer neuen schweren Aufgabe zugewandt; denn es heißt in seinem Notizenbuche unter diesem Datum: „Mich zum Demetrius entschlossen". Einen Monat später, am 12. April, schrieb er an Körner: „Ich gehe wieder frisch auf die neue Arbeit los, und bin in ganz guter Stimmung dafür." Indes wurde diese gegen Ende April durch eine Reise nach Berlin unterbrochen, wo sich alles beeiferte, ihm seinen sechszehntägigen Aufenthalt zu verschönern. Nach der Heimkehr konnte er eine Zeit lang nicht zum Arbeiten kommen; ein höchst ehrenvoller Ruf, den er von Berlin erhalten, gestattete keine Sammlung des Gemütes. Nachdem er sich zur Ablehnung desselben entschlossen, schwankte er eine Weile zwischen dem Demetrius und Warbeck. Unter dem 12. Juli heißt es in seinem Notizenbuch: „Mich zur Prinzessin von Brüssel (d. h. zum Warbeck) entschlossen". Gegen Ende des Monats ward er von einer heftigen Krankheit befallen. Die Gefahr wurde zwar schnell abgewendet, aber eine große Schwäche blieb zurück. Erst den 11. Oktober konnte er an Körner berichten, daß er nach und nach anfange, sich wieder zu erholen, nachdem er acht Wochen beinahe ganz verloren. „Was ich zunächst treiben werde," fügte er hinzu, „weiß ich selbst noch nicht, weil ich immer noch zwischen zwei Plänen unschlüssig schwanke und einen um den andern durchdenke, bis ich mich entscheide." Dann gab ihm zu Anfange Novembers die Ankunft der jungen Erbprinzessin, Großfürstin von Rußland, den Anlaß, seine vortreffliche „Huldigung der Künste" zu dichten.

Der Winter 1804—5 war äußerst heftig, so daß Schiller sich nicht ganz zu erholen vermochte. In der Mitte Januar 1805 erkrankte er abermals, und nachdem er kaum wieder zu einigen Kräften gekommen war, mußte er im Februar wiederholte neue Fieberanfälle in seinem Notizenkalender anmerken. In den Tagen der Rekonvalescenz beschäftigte er sich mit der Übersetzung der Phädra von Racine. Dann griff er seinen Demetrius wieder an; aber mitten in der Arbeit an diesem großartig entworfenen Werke überraschte ihn der Tod am 9. Mai 1805.

Wir sehen, die letzte Zeit seines Lebens war für die Entstehung kleinerer lyrischer Gedichte besonders ungünstig. An den Tagen, wo er sich wohl fühlte, suchte er das Versäumte in seinen dramatischen Arbeiten nachzuholen; und so steht denn auch das Wenige, was wir noch von kleinern Gedichten zu besprechen haben, in enger Beziehung zu jenen Arbeiten: Es sind das Berglied, welches gelegentlich über der Arbeit am Tell entstand, der Alpenjäger, der sich gleichfalls enge an dieses Schauspiel anschließt, und die Stanzen Wilhelm Tell, womit er ein Exemplar desselben einem Gönner und Freunde überreichte. Außerdem sind noch zwei Stammbuchblätter zu erwähnen; die Entstehungszeit des einen steht jedoch nicht ganz fest.

1. Das Berglied.

Das Berglied entstand wahrscheinlich in den ersten Tagen des Jahrs 1804. Am 4. Januar schrieb Schiller an Körner: „Damit das neue Jahr doch nicht ganz ohne poetische Gabe beginne, so lege ich etwas bei, was neben dem Tell gelegentlich entstanden... Vielleicht wirst du eine Melodie dazu finden.“ Doch vergaß er, das Gedicht beizufügen. Am 26. Januar schickte er es an Goethe als eine „kleine poetische Aufgabe zum Dechiffrieren“, worauf dieser antwortete: „Ihr Gedicht ist ein recht artiger Stieg auf den Gotthardt, dem man sonst noch allerlei Deutungen zufügen kann, und ein zum Tell sehr geeignetes Lied.“ Hiernach scheint es fast, als habe Goethe es für ein zum Drama Tell bestimmtes Gedicht gehalten. Wie sich unten zeigen wird, finden wir es seinem Inhalte nach in der vorletzten Scene desselben wieder. Die erste Scene des Tell enthält ein Berglied von ähnlichem Charakter, das wir, da es von geringem Umfang ist, zur Vergleichung hersetzen:

Es donnern die Höhen, es zittert der Steg,
Nicht grauet dem Schützen auf schwindlichtem Weg,
Er schreitet verwegen
Auf Feldern von Eis,
Da pranget kein Frühling,
Da grünet kein Reis;
Und, unter den Füßen ein nebliges Meer,
Erkennt er die Städte der Menschen nicht mehr;
Durch den Riß nur der Wolken,
Erblickt er die Welt,
Tief unter den Wassern
Das grünende Feld.

Wenn Goethe von „allerlei Deutungen" spricht, so ist damit nicht gesagt, daß man das Gedicht als ein allegorisches betrachten solle. Wie es bei echtromantischen Gedichten überhaupt zu geschehen pflegt, klingt hier neben den angeschlagenen Saiten eine Reihe von verwandt gestimmten leise mit. So mochte es dem Dichter nicht unlieb sein, wenn der Leser durch den „schwindlichten Steg" an das gefahrumringte Leben, durch das schwarze Thor in Str. 3 an den Tod flüchtig erinnert wurde, obgleich es darauf nicht abgesehen war.

Daß Schiller die nie von ihm mit Augen geschaute Schweiz in seinem Tell uns so treu und lebendig zu schildern vermocht hat, ist großenteils der vorhergehenden fleißigen Sammlung des Materials zuzuschreiben, aus dem dann seine energische Einbildungskraft ein lebenswarmes Gesamtbild schuf. Aus Goethes schriftlichen und mündlichen Mitteilungen, Johannes Müllers Geschichte der Schweizer, Ebels Geschichte der Gebirgsvölker, Scheuchzers Naturhistorie der Schweiz und vielleicht noch andern Werken legte er sich, wie wir aus „Schillers Denkwürdigkeiten" von Diezmann sehen, eine Sammlung von Notizen zum Tell an. Vielleicht gab ihm ein Überblick dieser Notizen den Gedanken an unser Berglied ein; wenigstens werden wir, wie sich unten zeigen wird, stellenweise an die Notizen erinnert.

Str. 1. Der „schwindlichte Steg" (vgl. oben V. 2 des Alpenjägerlieds aus dem Tell und „die Antike an den nordischen Wanderer" V. 2) ist der Weg durch das enge Felsthal der Schöllenen, die Reuß entlang zum St. Gotthardt hinauf. Die „Riesen" (V. 3) sind gigantische Granitmassen, die so drohend herüberhangen, daß sie den Weg versperren und den Wanderer verschütten zu wollen

scheinen. Zu V. 5 giebt der Dichter selbst die Anmerkung: „Löwin*), an einigen Orten der Schweiz der verdorbene Ausdruck für Lawine." — „Die Straße der Schrecken" heißt im Tell die Schreckensstraße.

Str. 2. „Es schwebt eine Brücke", die Teufelsbrücke (nach der Volkssage vom Teufel gebaut) mit einem Bogen von 75 Fuß Sprengung, nach Johannes Müller früher (noch in einer Urkunde vom J. 1370) die stäubende Brücke genannt; doch lag die alte Brücke etwa 20 Fuß unter der jetzigen (im Tell „die Brücke welche stäubet"). „Der Strom" (V. 5), die Reuß, fällt hier gegen 100 Fuß senkrecht herab, und die feinen zerstäubten Wasser fliegen über die Brücke, die dicht vor dem Wassersturz über dem Strom schwebt.

Str. 3. Das „schaurige Thor" (V. 1) ist das Urserner Loch, ein Stollen von ungefähr 200′ Länge und 15′ Breite und Höhe, der im J. 1707 durch den Teufelsberg gesprengt wurde, und durch welchen seitdem die Straße geht. Das „lachende Gebäude", welches sich (V. 3) aufthut, ist das Urerner Thal, ein drei Stunden langer und eine Viertelstunde breiter schöner Thalgrund mit drei kleinen Ortschaften, darunter Urseren an der Matte. Bei V. 4 erinnert Boxberger an die Stelle in Schillers Notizensammlung: „Alle vier Jahreszeiten erscheinen oft nebeneinander: Eis, Blumen, Früchte"; ferner an die „Reise auf den Montanvert" in Schillers Thalia (III, S. 17): „Hier flieht der Winter nicht vor dem Frühling; eine Jahreszeit bietet verträglich der andern die Hand", und weiterhin (S. 34): „Einen größern (Kontrast macht) aber dieser finstre Anblick mit dem saftigen Grün der Wiesen, welche die Farbe des Frühlings tragen, und mit den gelben Saaten, welche den Herbst verkündigen." Auch der in V. f. ausgesprochene Wunsch findet sich dort (S. 41): „Man wünscht hier seinen Lauf endigen zu können, hier zu bleiben und den Ort mit allem, was man hat, was einem am liebsten ist, zu verschönern." — Die oben angedeutete Stelle im Tell, wo dieser dem Parricida den Weg nach Italien beschreibt, lassen wir hier zur Vergleichung mit den bisherigen Strophen folgen:

---

*) Vorherrschend ist in der Schweiz lauin. Man hat dies von lauen (lau werden) mittelhochd. lâwen ableiten wollen; aber damit verträgt sich nicht das althochd. lewina, Sturzbach (vom althochd. liwa, Regenguß, Graff II, 296). Der Ausdruck lewina scheint vom Wasser auf den Schnee übertragen zu sein, wie denn auch Stumpf in der Schweizerchronik die Lawine als „Schneebruch" oder „Schneelöwinn" bezeichnet.

Ihr steigt hinauf dem Strom der Reuß entgegen,
Der wilden Laufes von dem Berge stürzt ....
Am Abgrund geht der Weg, und viele Kreuze
Bezeichnen ihn, errichtet zum Gedächtnis
Der Wanderer, die die Lawine begraben.
Vor jedem Kreuze fallet hin und büßet
Mit heißen Reuethränen eure Schuld —
Und seid ihr glücklich durch die Schreckensstraße,
Sendet der Berg nicht seine Windeswehen
Auf euch herab von dem beeisten Joch,
So kommt ihr auf die Brücke, welche stäubet.
Wenn sie nicht einbricht unter eurer Schuld;
Wenn ihr sie glücklich hinter euch gelassen,
So reißt ein schwarzes Felsenthor sich auf;
Kein Tag hat's noch erhellt — da geht ihr durch;
Es führt euch in ein heitres Thal der Freude —
Doch schnellen Schritts müßt ihr vorübereilen,
Ihr dürft nicht wohnen, wo die Ruhe wohnt.

Str. 4. Zu V. 1 ff. „Vier Ströme brausen hinab u. s. w." (Rhone, Reuß, Tessin und Rhein) verweist Voxberger auf die Stelle in den Notizen zum Tell: „Von ihnen strömen viele Flüsse in alle vier Straßen der Welt" (vgl. V. 3). „Genau genommen," bemerkt Benzenberg in seinen Briefen aus der Schweiz, „sieht man die Quellen dieser Ströme nicht (vgl. V. 2), und niemand hat sie noch gesehen; sie liegen in der Nacht des ewigen Eises verborgen. Was man sieht und die Quellen nennt, sind über Eis und Felsentrümmer herunterstürzende Bäche." Die „Mutter" (V. 5) ist die Eismasse, worin die Quellen liegen. Der Schlußgedanke der Strophe „und bleiben sich ewig verloren" entspricht nicht genau der Wirklichkeit, da die Gewässer der Reuß sich mittelst der Aar mit denen des Rheins vereinigen. — Zu wünschen wäre, daß der Dichter gleich im Beginne des Liedes eine Andeutung gegeben hätte, ob er uns hinauf oder hinunter führe. Daß ersteres der Fall ist, werden wir erst später inne.

Str. 5, V. 1. „Zwei Zinken ragen u. s. w.", die beiden Felsenhörner Fieudo und Prosa, die noch gegen 2000′ über dem Hospitium liegen. Doch sind sie nicht unersteiglich, wie der letzte Vers glauben lassen könnte.

Str. 6. Bei der Schlußstrophe, die auf das mit ewigem Eise gekrönte Mutthorn geht, schwebte wohl dem Dichter nach Voxbergers höchst wahrscheinlicher Vermutung die Stelle aus dem An-

fange von Joh. Müllers Schweizergeschichte vor: „Man sieht ihre pyramidalischen Spitzen mit unvergänglichem Eise bepanzert . . . .; in unzugänglicher Majestät (vgl. „Königin" V. 1) glänzen sie hoch über den Wolken weit in die Lande der Menschen hinaus. Den Sonnenstrahlen trotzt ihre Eislast, sie vergolden sie nur (vgl. V. 5 f.)." — Wie hier in V. 5, so spricht Schiller auch im Spaziergang von „der Sonne Pfeil" (für Strahl). Er frischte dadurch einen verblichenen Tropus auf; denn ursprünglich bedeutete der Strahl (wie italien. lo strale, slaw. die strelà) den Pfeil.

Sprachliches betreffend, ist außer dem Ausdruck Löwin noch Str. 2, V. 4 bemerkenswert: „Es hätte sichs keiner verwogen". Verwogen ist Particip des alten Infinitivs verwägen (erkühnen), der sich z. B. noch bei Bonerius findet („des ich mich wohl erwägen kann"); vgl. Schillers Tell IV, 2: „Hat sich der Landmann solcher That verwogen?". Es (in sichs) steht genetivisch statt dessen, wie z. B. in Bürgers Lenore: „Er hat es nimmermehr Gewinn", oder in Schillers Taucher: „Und war mirs mit Grausen bewußt".

2. Der Alpenjäger.

Was zunächst die Entstehungszeit betrifft, so findet sich in Schillers Notizenbuch unter dem 5. Juli 1804 bemerkt: „An Becker nebst dem Alpenjäger (für Beckers Taschenbuch)". Es ist aber nicht unwahrscheinlich, daß das Gedicht schon gegen Anfang des Jahrs gelegentlich über der Arbeit am Tell, wie das Berglied, concipiert und begonnen, wenn auch vielleicht erst anfangs Juli abgeschlossen wurde.

Die zu Grunde liegende Volkssage, die Schiller wohl bei den Vorstudien zum Tell in irgend einer Schrift gefunden*), kehrt nach Art solcher wandernden Erzählungen mit mehrfachen Abweichungen in einzelnen Zügen wieder. Bonstetten erzählt sie in seinen Briefen über ein schweizerisches Hirtenland auf folgende Art: „Alte Eltern hatten einen ungehorsamen Sohn, der nicht wollte ihr Vieh weiden, sondern Gemsen jagen. Bald aber ging er irre in Eisthäler und

*) Nach Joach. Meyer fand er sie in Sulzers Vorrede zu Scheuchzers Naturhistorie des Schweizerlandes, Ausg. II.

Schneegründe; er glaubte sein Leben verloren. Da kam der Geist des Berges und sprach zu ihm: Die Gemsen, die du jagst, sind meine Herde; was verfolgst du sie? Doch zeigte er ihm die Straße; er aber ging nach Hause und weidete das Vieh.“ Anders ist der Ausgang der Geschichte in Grimms „Gemsjäger“. Hier tritt dem zum Felsgrat aufgestiegenen Jäger ein häßlicher Zwerg mit der Drohung entgegen, ihn zu töten, weil er ihm seine Herde nicht gelassen; doch vergiebt er dem um Verzeihung Bittenden und verspricht ihm, es solle, wenn er sich nicht mehr blicken lasse, jeden siebenten Tag Morgens früh ein geschlachtetes Gemstier vor seiner Hütte hangen. Der Zwerg hält Wort; aber dem Jäger wird nach ein paar Monaten das Faulenzerleben so unerträglich, daß er sich nochmals entschließt aufzusteigen. Im Begriff, einen stolzen Leitbock zu erlegen, wird er von dem unvermerkt herbeigeschlichenen Zwerg in den Abgrund geworfen. Daß dem Dichter die Sage in solcher Gestalt vorgelegen, ist nicht wahrscheinlich. Hier tritt des Jägers Lust an Müh und Gefahr stärker hervor als im Gedichte, wenn gleich Schiller drei ganze Strophen der Darstellung dieses Zuges gewidmet hat. Götzinger bemerkt, auf „Die Schweiz in ihren Ritterburgen und Bergschlössern (I, 111)“ hinweisend, es werde die Sage im Ormont-Thale des Waadtlandes erzählt nur mit der Abweichung, daß den Gemsjäger auf seiner verwegenen Fahrt ein furchtbares Gewitter überfällt, aus welchem dann der Berggeist heraustritt. In diesem Zuge spricht sich stärker die der Sage wohl mit zu Grunde liegende Idee von der Heiligkeit gewisser Regionen aus, in die der Mensch seine Leidenschaft nicht hineintragen dürfe.

Als die Grundidee des Stückes sieht Götzinger den feindlichen Gegensatz an, in den der Mensch so oft zur Natur sich stellt, sobald er als freies Wesen auftritt. „Die Natur,“ sagt er, „hat in ihrem Wirken immer den gleichen Zweck des Schaffens und Erhaltens, und selbst ihre zerstörenden Kräfte müssen diesem Zwecke dienen. Der Mensch hingegen zerstört oft, ohne daß ihm irgend ein bedeutendes Ziel vor Augen liegt, sondern nur weil er Freude am Zerstören hat und ihn die Übung seiner Kräfte ergötzt. Die Gefahr hat für ihn oft mehr Reiz, als die Beute. Dabei setzt er nicht nur sein eigenes Dasein aufs Spiel, sondern befeindet geradezu die Natur. Tausendfach hat ihn diese gesegnet, so daß er friedlich leben könnte — darauf deuten die ersten Strophen so schön hin — aber er will ihr auch noch das rauben, was sie durchaus für sich aufgespart zu haben scheint. Allein dann tritt sie ihm in ihrer

ganzen Furchtbarkeit entgegen und beschützt ihre Kinder vor dem verwegenen Gegner." Mir scheint diese Auffassung, wenn auch nicht unrichtig, doch nicht ganz erschöpfend. Sollte es nicht zugleich die erhabene Poesie der einsamen Hochgebirgsscenen sein, was Schiller zu diesem Stoffe hingezogen, dieselbe Gebirgsromantik, von deren Hauch auch das Berglied, ja der ganze Tell durchweht ist? Ging doch auch die Erfindung dieser Sage, wie unzähliger andern, wahrscheinlich nur aus einem starken Naturgefühl hervor, das man in ein sinnliches Bild zu kleiden strebte; und zwar möchte ich im vorliegenden Falle für den Erfinder der Sage gerade einen Jägersmann von lebendiger Phantasie halten, der in rastloser Verfolgung einer Gemse bis zu den höchsten, verlassensten Gebirgen empordrang. Hier in den einsamen Regionen, zu denen kein Laut des Menschenlebens aus den tief versunkenen Thälern heraufsteigt, unter den Riesengestalten der erhabensten Natur, mochte den mordlustigen Jäger mit einem male ein wundersames, mächtiges Gefühl von der Heiligkeit des Ortes ergreifen, ein Gefühl, wie es auch in jenen Worten in der Braut von Messina anklingt, die Welt sei vollkommen überall, wo der Mensch nicht hinkomme mit seiner Qual. Der lebhaften, aufgeregten Einbildungskraft kleiden sich solche Gefühle leicht in Bilder. Aus einer Felsenspalte tritt nun plötzlich der Geist, der Bergesalte, um den Frieden des Ortes gegen den Menschen zu schützen.

Die Mutter, die hier so dringend das anmutig schöne Thalleben dem nach erhabnen Eindrücken dürstenden Jüngling empfiehlt, erinnert an Tells Gattin. Der Knabe ist ein junger Tell und könnte ebenfalls von sich sagen:

Zum Hirten hat Natur mich nicht gebildet,
Rastlos muß ich ein flüchtig Ziel verfolgen;
Dann erst genieß' ich meines Lebens recht,
Wenn ich mir's jeden Tag aufs neu' erbeute.

Str. 1—3. Ein Gespräch zwischen Mutter und Sohn leitet die Erzählung ein. Es ist dabei hauptsächlich auf die Charakteristik des Alpenjägers abgesehen, wenn er gleich am wenigsten spricht; die Mutter hebt ihn und seine Sinnesweise durch Kontrast hervor. Da wir unter dem „Knaben" (Str. 4), wie aus dem ganzen erhellt (vgl. besonders Str. 7, V. 2 „dem harten Mann"), einen dem Jünglingsalter nicht mehr fern stehenden zu denken haben, so möchte die Sprache der Mutter wohl zum Teil etwas zu tändelnd erscheinen.

In den Antworten des Sohns ist eine gewisse Gradation zu erkennen. Bei der ersten heißt es noch: „Jagen nach des Berges Höhen"; bei der zweiten hat sich seine Phantasie die Berge schon vergegenwärtigt, er schweift in Gedanken schon „auf den wilden Höhen"; die dritte spricht seine wachsende Ungeduld über die wiederholten Bitten der Mutter aus.

Str. 4. „Des Berges finstern Ort" ist eine ähnliche Umschreibung, wie „Des Waldes nächtlichem Ort" in der Bürgschaft (Str. 10, V. 4). Will man unter dem „Alpenjäger" einen Jäger in den Schweizeralpen verstehen, so ist die „Gazelle" (V. 6) ein Verstoß gegen die zoologische Geographie. Indes bezeichnet man ja durch Alpen auch andere Hochgebirge.

Str. 5—8. „Verwogen" in Str. 5 steht altertümlich für verwegen. Durch dieses Wort hat hier die Sprache zugleich an sinnlicher Kraft gewonnen; die Wiederholung des o (verwogen, folgt, Todesbogen), das durch den Reim noch stärker hervortritt, bezeichnet ausdrucksvoll das drohende Nachsetzen des Jägers. Überhaupt ist das ganze Gedicht reich an onomatopoetischen Stellen. Str. 1 hat, dem Inhalt angemessen, viele weichlautende Sprachelemente, wozu besonders die häufigen l zu rechnen sind, die auch zum Wohlklang der zweiten Strophe nicht wenig beitragen (Willst locken, Klang, lieblich, Schall, Glocken, Waldes, Lustgesang). Ebenso malerisch sind die beiden Schlußverse der vierten Strophe; der I-Laut sowohl als der E-Laut malt das Fliehende, Verschwindende, Schnelle, Bewegliche. Wie bezeichnend stellen gleich darauf in Str. 5 die harten Konsonanten (nackte Rippen, klettert, Riß geborstner Klippen) die wilde Gebirgsscene, die schroffen Klippen und Felsen dar! Vgl. auch die zwei ersten Verse der sechsten Strophe. Sehr ausdrucksvoll ist ferner in Str. 7 der Vokal a in den Reimen der Schlußverse; denn er bezeichnet das Erhabene, Bedeutsame, Großartige. — Das ernste, feste Metrum paßt besonders zum Charakter der letztern Strophen, die den Kern des Stücks enthalten.

Über den Schluß bemerkt Hoffmeister, der im ganzen mit Götzinger in der Auffassung der Grundidee übereinstimmt: „Offenbar war es dem Dichter bei dieser Romanze nur um die darzustellende Idee zu thun, in welche die Erzählung gleichsam aufgeht, und deren vollständiger Ausdruck zugleich der Schluß des Gedichtes ist. Die Begebenheit selbst ist (wie auch im Ring des Polykrates) zu keinem epischen Ausgange fortgeführt; über das Schicksal des Jägers erfahren wir nichts. Diese unbeendigte Handlung

für sich hat auch so wenig Interesse und Verwickelung, daß das Stück von einer Romanze (Götzinger nennt es eine Ballade) nur die äußere Einkleidung besitzt, aber durch seinen überwiegend lyrisch-philosophischen Gehalt eine Art Parabel ist.

Im dem Manuskript einer Prachtausgabe der Gedichte, die Schiller in der letzten Zeit seines Lebens zu veranstalten beabsichtigte, schrieb er eigenhändig in Str. 5:

Durch den Riß gespaltner*) (statt geborstner) Klippen,

und in Str. 6:

Hängt sie, auf dem steilen (statt höchsten) Grat.

Die letztere Änderung ist bedenklich, weil einige Verse nachher das Wort steile wiederkehrt.

Beckers Taschenbuch, worin das Gedicht zuerst erschien, enthält folgende Varianten:

Str. 1,	V. 6.	Jagen nach den Bergeshöhen!
Str. 2,	V. 3.	Lieblich tönt das Spiel der Glocken
	V. 6.	Schweifen auf den freien Höhen!
Str. 4,	V. 6.	Scheucht er fliehend die Gazelle.
Str. 5,	V. 2.	Setzt sie mit behendem Schwung,
	V. 3.	Durch den Riß gespaltner Klippen
	V. 5.	Doch von Fels zu Fels, verwogen
Str. 6,	V. 1.	Jetzo auf den steilen Zinken
	V. 3.	Wo die Klippen jäh versinken,
	V. 4.	Und der wilde Jäger naht;
	V. 5.	Unter sich die schroffe Jähe,
Str. 7,	V. 6.	Tritt der Geist, der Berges Alte.
Str. 8,	V. 1.	Schützend mit den Götterhänden
	V. 2.	Deckt er das gequälte Tier.
	V. 3.	„Darfst du Tod und Jammer senden,"
	V. 5.	Raums für alle hat die Erde;

3. Wilhelm Tell.

Diese Stanzen gehören dem April 1804 an. Der Dichter trug sie am 22. April in ein geschriebenes Exemplar seines Wilhelm Tell ein, das er am 25. April seinem Gönner, dem damaligen Kurfürsten von Mainz, Karl von Dalberg (früher Koad-

*) Vgl. in Hallers Alpen:
Da setzt ein schüchtern Gems, beflügelt durch den Schrecken,
Durch den entfernten Raum gespaltner Felsen fort.

jutor von Erfurt) zusandte, und das sich jetzt in der Hofbibliothek zu Aschaffenburg befindet. Das Gedicht lehnt sich an das gleichnamige Drama in ähnlicher Weise an, wie das Mädchen von Orleans an die Jungfrau, wie Thekla an den Wallenstein. Es ist wieder nach der in Schillers Denkweise tief begründeten kontrastierenden Auffassung angelegt und stellt die Befreiung der Schweiz, als einen der dichterischen Verherrlichung würdigen Gegenstand, der französischen Revolution, die keinen Stoff zu erhebendem Gesange bietet, gegenüber. Die Schilderung der Revolutionsgreuel erinnert an die Stelle im Lied von der Glocke:

Nichts Heiliges ist mehr, es lösen
Sich alle Bande frommer Scheu:
Der Gute räumt den Platz dem Bösen,
Und alle Laster walten frei u. s. w.

so wie an die verwandte Stelle im Spaziergang:

Ach! da reißen im Sturme die Anker, die an dem Ufer
Warnend ihn hielten u. s. w.

An den Schweizern dagegen werden Mäßigung und Menschlichkeit, selbst mitten im Befreiungskampfe, und Selbstbescheidung in Glück und Sieg rühmend hervorgehoben, Züge, die auch im dramatischen Gemälde besonders stark hervortreten. Stauffacher sagt zu Melchthal, der die Blendung seines Vaters rächen will:

Sprecht nicht von Rache. Nicht Geschehnes rächen,
Gedrohtem Übel wollen wir begegnen.

An einer andern Stelle sagt Walter Fürst:

Abtreiben wollen wir verhaßten Zwang;
Die alten Rechte, wie wir sie ererbt
Von unsern Vätern, wollen wir bewahren,
Nicht ungezügelt nach dem neuen greifen;
Dem Kaiser bleibe, was des Kaisers ist,
Wer einen Herrn hat, dien' ihm pflichtgemäß u. s. w.

Melchthal schont des gefangenen Landenberg, der seinen Vater geblendet, auf des letztern Fürbitte, und Walter Fürst rühmt ihn darob:

Wohl Euch, daß Ihr den reinen Sieg
Mit Blute nicht geschändet!

Hatte Schiller in seinen Jugenddramen die Sache der Natur und der Vernunft gegen das Herkommen und die gesetzliche Ordnung verfochten, so nahm er dagegen im Wallenstein infolge ver-

änderter politischer Überzeugung Partei für die gesetzmäßige Ordnung. Später mochte er sich wohl in der Reaktion gegen die Jugendansichten zu weit gegangen dünken und es nicht mehr billigen, wenn er z. B. ganz unbedingt die Behauptung hingestellt hatte:

Wo sich die Völker selbst befreien,
Da kann die Wohlfahrt nicht gedeihen.

Im Tell haben sich jene streitenden Ansichten in ein schönes Gleichgewicht gestellt, und die Freiheitsidee wird verherrlicht, ohne daß der Treue, der Gerechtigkeit, dem pflichtmäßigen Gehorsam Abbruch geschieht. Wie sehr diese Eigenschaft des Dramas dem Dichter am Herzen gelegen, sieht man eben daraus, daß er sie ganz allein in den vorliegenden Dedikationszeilen hervorhob.

4. In das Folio-Stammbuch eines Kunstfreundes.

Die Entstehungszeit ist zweifelhaft. Hoffmeister führt das Gedicht unter den Produkten des Jahres 1804 an letzter Stelle mit beigefügtem Fragezeichen auf. Gödeke setzt es in das Jahr 1793 und meint, der Freund, in dessen Stammbuch Schiller die Verse geschrieben, sei der Kaufmann Heinrich Rapp in Stuttgart gewesen. Das Gedicht wurde zuerst 1808 im Morgenblatt (Nr. 86, 8. April) von Schillers Freunde Conz mit der Bemerkung veröffentlicht, ein nunmehr verstorbener Kunstfreund habe sich ein Stammbuch in Großfolio machen lassen, das auch zur Aufnahme größerer Zeichnungen geeignet gewesen. Es seien mehrere solcher von verschiedenen Künstlern, aber auch Verse durch mehrere Dichter wie Goethe, Wieland und Schiller eingetragen. Letzterer habe die vorliegenden Verse hineingeschrieben. — „Leicht wie Kork" zu werden, droht allerdings der Wissenschaft, wenn sie zur Almanachslektüre wird, da das Gesetz der Mannigfaltigkeit und Popularität, welches diesen flüchtigen Begleitern der Horen auferlegt ist, gar leicht zu ungründlicher und fragmentarischer Behandlung verleitet. Die Schlußfrage bezieht sich nicht, wie ein neuerer Interpret will, auf die Stärke, das Gewicht des Buches allein; wer fühlt nicht die Anspielung auf das Bedenkliche einer so weit ausgedehnten Freundschaft heraus? Und warum sollte sich, wie jener Interpret will, immer nur einer auf einer Folioseite eingezeichnet haben?

5. Einem Freunde ins Stammbuch.

Herrn von Mecheln aus Basel.

Unser Doppeldistichon ist das letzte kleinere Gedicht, das aus Schillers Feder geflossen. Es wurde am 16. März 1805 in das Stammbuch Christians von Mecheln, eines hochbejahrten Kunstfreundes aus Basel, eingetragen. Der erste Gedanke schlingt sich durch den Schluß des Spaziergangs:

> . . . Jugendlich immer, in immer veränderter Schöne
> Ehrst du, fromme Natur, züchtig das alte Gesetz u. s. w.

Die Kunst müßte schon unerschöpflich wie die Natur sein, wenn sie diese bloß nachahmte; aber die Künstler (V. 151 ff.) lehren, daß der künstlerische Genius sich nicht auf die Nachahmung beschränkt; er „mehrt die Natur in der Natur“, wie das Epigramm Der Genius sagt. Das zweite Distichon findet sich dem Inhalt nach zur Hälfte im Schluß des Spaziergangs, wo ja auch der Dichter vom Altar der Natur „den fröhlichen Mut hoffender Jugend“ zurücknimmt, zur Hälfte in dem Epigramm Quelle der Verjüngung wieder. Das Ende des Schlußpentameters, des letzten, den Schiller gedichtet, können wir auf ihn selbst zurückwenden. Von ihm gilt, was Goethe von Winckelmann sagte: „Er hat als ein Mann gelebt, und ist als ein vollendeter Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vorteil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen. Denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten, und so bleibt uns Achill als ein ewig strebender Jüngling gegenwärtig.“

Auch Schiller lebt fort in dem Andenken seines Volkes, nicht wie Goethe, als ein würdiger Greis, der seine Laufbahn vollendet hat, sondern als ein Mann, voll kühnen jugendlichen Strebens.

Schlußbemerkung.

Schließlich fühle ich mich, um Mißverständnisse zu vermeiden, noch zu der Bemerkung veranlaßt, daß es nicht in des verstorbenen Verfassers Absicht lag, sämtliche vom Dichter aus der Sammlung ausgeschlossenen Gedichte mitzuteilen und zu erörtern, wie man dies vielleicht nach dessen Vorwort zu der vorliegenden Auflage annehmen könnte. Er hatte vielmehr nur diejenigen Gedichte im Auge, welche „als Entwicklungsmomente des Schillerschen Geistes gelten können“. Dies ist daraus zu ersehen, daß er selbst mehrere der lyrischen Erstlingsversuche nicht besprochen und bei einzelnen der späteren nicht in die Sammlung aufgenommenen Gedichten in dem handschriftlichen Nachlasse bemerkt hat, daß sie in dem Kommentare unberücksichtigt bleiben sollen.

Immerhin sind über sechzig aus der Sammlung ausgeschlossene Gedichte mitgeteilt und erklärt worden. Da es des Raumes wegen im allgemeinen nur möglich war, den Text dieser letzteren zu bringen, so wird außer den in der Vorrede verheißenen beiden Registern zur leichtern Orientierung noch ein drittes hinzugefügt, welches nach dem Titel der Gedichte alphabetisch geordnet ist.

Elberfeld, im März 1887.

Viktor Kiy.